



universidade  
de aveiro

2015

Departamento de Comunicação  
e Arte

Lisandra Raquel  
Maio Gabriel

Design e co-autoria: o diálogo entre o poeta,  
o designer e o leitor.

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design, realizada sob a orientação científica do Doutor Rui Costa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

## **o júri**

### **Presidente**

**Prof. Doutor Álvaro José Barbosa de Sousa**  
Professor auxiliar, Universidade de Aveiro

### **Vogais**

**Prof. Doutor Pedro Manuel Reis Amado**  
Professor auxiliar, Universidade de Aveiro

**Prof. Doutor António Manuel dos Santos Ferreira**  
Professor associado c/ Agregação, Universidade de Aveiro

**Prof. Doutor Rui Carlos Ferreira Cavadas da Costa**  
Professor auxiliar, Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

As palavras não precisam de ser grandes, apenas fiéis a si mesmas:

*Obrigada!*

**palavras-chave**

Design; Fernando Pessoa; Leitor; Autoria; Linguagem; Visualidade; Diálogo; Desconstrução.

**resumo**

Desde os seus primórdios, a linguagem sempre se ligou intimamente à visualidade e ao longo dos séculos a sua dimensão gráfica foi bastante explorada, não só por designers ou tipógrafos, mas também pelos próprios poetas.

O desenvolvimento do design de comunicação possibilitou o acesso a novas questões, paradigmas, e acima de tudo, novas perspectivas acerca das potencialidades simbólicas da estrutura linguística.

O desconstrutivismo propôs uma sociedade e cultura pluralista, procurando a partir do próprio artefacto, do seu conteúdo, e das suas diversas relações com os intervenientes, novos discursos no processo comunicativo. Tal permitiu, principalmente na última década, um fluxo constante de abordagens distintas mas igualmente válidas.

Esta investigação propõe explorar as dimensões visuais dos heterónimos de Fernando Pessoa, partindo da desconstrução dos processos inerentes ao conteúdo para chegar a novas abordagens teóricas, práticas e projectuais, tanto a nível de artefacto como das relações existentes entre o poeta, o designer e o leitor.



**keywords**

Design; Fernando Pessoa; Reader; Authorship; Language; Visuality; Dialogue; Deconstruction.

**abstract**

Since the beginning of time, language has always been closely associated with visuals, and through out the centuries its graphic dimension has been quite explored, not only by designers or typographers, but also by the poets themselves.

The development of communication design allowed the access to new questions, paradigms, and above all, new perspectives about the symbolic potentialities of the linguistic structure.

Deconstructionism proposed a pluralist society and culture, looking to, through the artifact itself, its content, and its diverse relationships with the intervenients, find new ways in the communicative process. That allowed, mainly in the last decade, a constant flow of different but equally valid approaches.

This investigation aims to explore the visual dimensions of Fernando Pessoa's heteronyms, starting from the deconstruction of the processes inherent to the content in order to reach new theoretical, practical and projectual approaches, both in terms of the artifact and the existing relationships between the poet, the designer and the reader.

**I. Introdução** 2

**II. Estado da Arte**

**.a Contexto Histórico** 5

**.b Análise de precedentes**

— *"Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard"* 20

— *"Il Pleut"* 23

— *Revista Presença* 26

— *"Ainda que..."* 28

**.c Casos de estudo**

— *"Introduction/Inscription"* 30

— *"Dumb"* 32

— *"Light, Mortality, History"* 34

— *Stealing Beauty exhibition catalogue* 36

— *"Presságio, F. Pessoa"* 38

— *"Cassandra"* 40

**III. Investigação Teórica**

**.a Desconstrução**

*Design as a critical practice* 42

**.a Cranbrook Academy of Art**

*"The most dangerous design school in the world"* 51

**.b O design gráfico e a exploração da representação visual** 56

**IV. Fernando Pessoa elevado a três**

**.a O designer enquanto processo criativo** 59

**.b Fernando Pessoa e seus heterónimos** 64

**.a Alberto Caeiro** 68

**.b Álvaro de Campos** 79

**.c Ricardo Reis** 92

**V. Conclusão** 99

**Bibliografia** 104

**Índice de imagens** 106

A versão aqui presente é uma adaptação ao objecto gráfico resultante da investigação prática e teórica, não contendo também referências visuais a "Fernando Pessoa elevado a três". Caso tenha interesse em presenciar os objectos gráficos ou saber um pouco mais sobre esta investigação e o seu percurso pode entrar em contacto através de [lisandramgabriel@gmail.com](mailto:lisandramgabriel@gmail.com) ou [www.behance.net/LisandraGabriel](http://www.behance.net/LisandraGabriel)

*PERDOEM-ME O  
TOM POÉTICO NO  
DISCURSO... MAS  
COMO PODERIA EU  
ESCREVER SOBRE  
AS PALAVRAS, SEM  
AS SENTIR COMO  
MINHAS?*

# I. Introdução

A comunicação é uma condição do ser humano e o seu desenvolvimento ocorre lado a lado ao desenvolvimento do próprio indivíduo. O processo comunicativo é complexo e envolve diferentes estruturas base, sobre as quais se constroem os mais diversos mecanismos que permitem a troca de informação entre os vários constituintes do mundo. O dicionário de Língua Portuguesa (Porto Editora) define linguagem como “*qualquer sistema ou conjunto de sinais convencionais, fonéticos ou visuais, que servem para a expressão dos pensamentos e sentimentos; qualquer sistema de símbolos instituídos como signos; código*”, reconhecendo a dimensão visual como uma parte integrante deste complexo sistema que se desenvolveu precisamente a partir de uma estrutura puramente figurativa. A origem figurativa do nosso alfabeto poderia ser facilmente discutida, mas basta observar o exemplo da caligrafia chinesa, reconhecida pelos seus logogramas e carácter assumidamente visual, como um claro exemplo de como a própria representação se liga à imagética e consequentemente, à ideia de signo.

A palavra é por si só a representação de uma ideia e permite o constante diálogo entre a sociedade e aquilo que a compõe.



A palavra é de todos e intimamente de cada um, proporcionando a liberdade ao indivíduo de este entender e projectar da forma mais coerente consigo próprio.

Desde cedo que a vemos abordada no design com um propósito maior que o de mero código, na busca de encontrar novos discursos, novos paradigmas. A ideia de experiência, que sempre foi um conceito próximo à Literatura, foi sendo cada vez mais explorada, na tentativa de alargar e intensificar as relações existentes entre o artefacto e os restantes intervenientes.

Foram diversas as ideias exploradas, os movimentos artísticos, filósofos ou escolas que se ligaram intimamente à palavra, às suas várias dimensões. O movimento Desconstrutivista foi um dos maiores responsáveis por esta procura de metáforas da representação, impulsionando a sua investigação tanto em contexto prático como teórico. Aqui, a linguagem é abordada como uma forma activa de representação que invade o próprio discurso e se torna parte deste, nas suas diversas dimensões. Derrida definiu o seu estudo da escrita enquanto forma distintiva de representação de *Grammatology*, e junto da Desconstrução procurou mostrar de que forma o design gráfico comunica o conteúdo em determinado contexto, podendo representar através da sua intervenção no objecto e através deste. A Cranbrook Academy of Art surge no panorama Desconstrutivista e assumiu-se como *a escola mais perigosa do mundo* e questiona:

(McCoy & McCoy, 1990)

*If design is about life,  
why shouldn't it have all  
the complexity, variety,  
contradiction, and  
sublimity of life?*

Cranbrook foi a procura, a abertura para novas perspectivas relativamente à relação entre o design gráfico, o conteúdo verbal e o próprio leitor, partindo da ideia de que o designer é acima de tudo um indivíduo, o produto da sociedade, e que a sua individualidade lhe permite procurar e encontrar caminhos irreconhecíveis por outrem. E desta forma ele projecta o mundo, sendo a própria projecção desse mesmo mundo e de tudo que o compõe, num constante processo de pluralidade e renovação.

A Literatura é aclamada como uma forma de liberdade de expressão, o momento em que um conjunto de letras e palavras se imortaliza e invade o mundo rugindo a sua vontade. Aliando a liberdade que o mundo oferece tanto ao designer quanto ao poeta, esta investigação aborda três poemas de três dos heterónimos de Fernando Pessoa, um poeta que não precisa de apresentações nem longos discursos. Com vista a explorar as dimensões gráficas e sensoriais das palavras que constituem os seus poemas, a investigação presente parte da desconstrução dos diversos processos que se encontram relacionados com o conteúdo desses poemas e do próprio poeta para chegar a novas abordagens teóricas, práticas e projectuais, tanto ao nível do artefacto como das relações existentes entre o poeta, o designer e o leitor.

**Sendo este um processo complexo, amplo e diverso, que envolve diferentes intervenientes e dimensões projectuais, qual é o papel do designer face a todo esse processo e acima de tudo, ao artefacto resultante? Poderá o leitor usufruir de um diálogo mais denso através de uma ligação mais próxima com o designer e o seu processo criativo? E por fim, qual é o espaço disponível para as abordagens práticas resultantes desta investigação?**

## II. Estado da Arte

### .a Contexto histórico

Apesar de não haver uma data que marque de forma precisa o nascimento da escrita ou da própria comunicação, dado que se trata de uma necessidade imediata e incontornável da espécie humana (ou até mesmo de todos os seres vivos), podemos afirmar com certas restrições que a sua data é aproximada. O alfabeto que hoje conhecemos é o resultado de uma transformação existente e sistemática de há milhões de anos, conhecida nos seus primórdios como marcas, símbolos e figuras cravadas em pedra. Philip B. Meggs e Alston W. Purvis definem a escrita como a *contrápartida visual da fala*, aquela que ao contrário das palavras faladas, permanece intacta e é incapaz de desaparecer no tempo e espaço. Este desenvolvimento permitiu ao ser humano chegar ao nível organizacional que hoje reconhecemos como civilização, através da conquista e preservação do conhecimento adquirido pelas experiências e avanços nas mais diversas áreas.

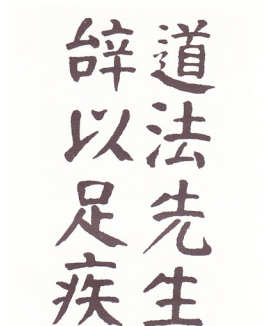
Embora os primeiros vestígios visuais (Lascaux, França e Altamira, Espanha) estejam ligados a fins ritualísticos (segundo o que se supõe), são claramente o fruto da necessidade comunicacional do Homem que nasce em linguagem visual representativa (*petróglifos*) e que evolui em dois sentidos: arte figurativa e escrita (os “símbolos” do sons). Esta necessidade é não só de índole intelectual, como também social, económica e cultural, e foi orientada ao longo dos séculos pelas restrições que o próprio Homem encontrou no seu desenvolvimento. Na Mesopotâmia, uma grelha estruturava a escrita, através de divisões espaciais horizontais e verticais, mas devido ao constante movimento da mão que apagava o escrito, por volta de 2800 a.c, os escribas passam a escrever em linhas horizontais da esquerda para a direita, de cima para baixo. Com o desenvolvimento da escrita, assiste-se também ao desenvolvimento da forma de registo e

































do próprio artefacto e o que começou pela ponta afiada de uma pedra e óxidos de ferro rapidamente evolui para argilas, estiletes de ponta triangular e a organização de bibliotecas repletas de tabuletas que iam desde religião, direito ou astronomia.

A escrita, desde os seus modos de representação à sua própria estrutura, evoluiu com as próprias civilizações. Os Egípcios desenvolveram uma escrita complexa baseada em pictografias, existindo uma vertente figurativa muito presente denominada por hieroglífica. Esses pictogramas funcionavam enquanto combinações imagéticas representativas de objectos e seres onde, combinados, expressavam ideias concretas, resultando num gigantesco sistema de linguagem visual. Assim como a caligrafia chinesa, composta por logogramas, que ainda hoje perdura enquanto um dos sistemas linguísticos mais usados, nascendo e se desenvolvendo com um carácter assumidamente visual, inspirado (segundo a lenda) nas marcas das garras dos animais.



Picture		Evolution		Modern character	English		
	→		→		→		sun
	→		→		→		moon
	→		→		→		tree
	→		→		→		mountain
	→		→		→		water
	→		→		→		field
	→		→		→		door

Embora a relação entre o contentor e conteúdo se encontre muito presente desde os primórdios da escrita, povos como os antigos egípcios ou os chineses revelam uma enorme sensibilidade às dimensões visuais, estéticas e simbólicas da linguagem, sublinhando o facto dessa relação ser imediata e inegável. Temos ainda o exemplo de Roma, repleta de inscrições entalhadas onde a palavra ganha uma outra dimensão: a eternidade. As palavras são imagens, desenhadas enquanto um todo e não como a mera soma de partes, esculpidas cuidadosamente e formando uma “melodia gráfica”.

(Meggs, Purvis, & Knipel, 2009)

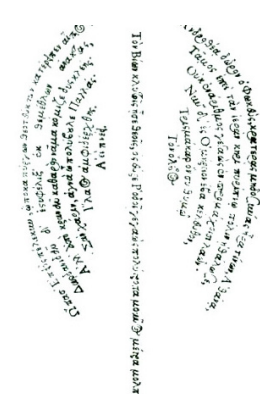
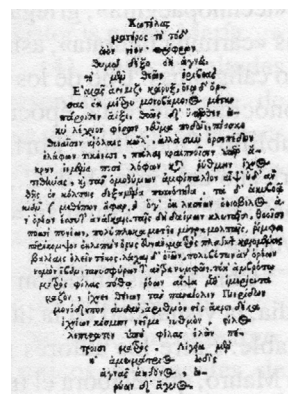
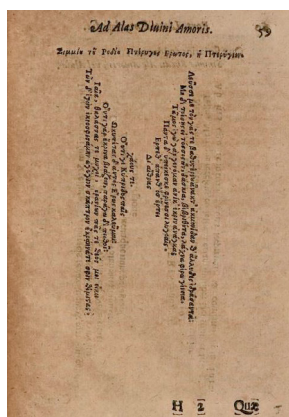
A medida que se assiste ao desenvolvimento da escrita, vemos também o avanço do próprio artefacto, e a forma como estes se relacionavam. Da pedra rapidamente passamos para o papiro, ripas de bambu ou madeira, e o gesto do Homem enquanto pincel ascende



a artefactos, fachadas, objectos muito semelhantes ao que hoje chamamos de carimbos. A noção de “invenção da impressão”, de certa forma, parece algo confusa dado que podemos ver a impressão enquanto o acto de agir sobre uma superfície e tal sempre esteve presente na história do próprio Homem. Ainda assim, são apresentadas diversas teorias, estando uma associada aos <sup>fig. 5</sup>chops chineses do séc III dC compostos por caracteres caligráficos em superfície plana de jade, prata, ouro ou marfim, posteriormente cobertos por tinta e pressionados sobre o suporte (algo muito semelhante ao que hoje se procede com os carimbos de borracha). Este trabalho, hoje associado a designers, pintores, “gentes” das artes, era já desenvolvido em 500dC por artesãos que também muito rapidamente alcançam a xilografia, e tornam esta relação sensível entre o Homem, a diversidade visual e sua actuação sobre o mundo e sociedade cada vez mais presentes e exploráveis.

Este processo de ascensão da linguagem resultante dos constantes avanços técnicos possibilitaram a sua própria desconstrução. No séc. IV A.C. Simmias Rhodes representa “Alas”, “Huevo” e “Hacha”,

fig. 6a-6c



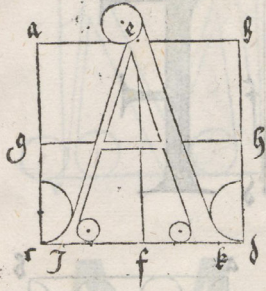
revelando a forma como a palavra (nas suas diversas dimensões) era já explorada e se difundia não apenas enquanto uma combinação oriunda da estrutura linguística (sinais alfabéticos ou silábicos) mas como uma tensão entre o conteúdo e o contentor.

Pela mesma altura, a origem dos nomes é o tema de um diálogo platónico entre Sócrates, Hermógenes e Crátilo, onde por um lado é defendido que o nome é o resultado único de uma convenção e por outro, que este se encontra directamente ligado à natureza do próprio objecto. Embora não derive dessa discussão uma resposta definitiva, é uma importante reflexão acerca da natureza do objecto e de como este se relaciona tanto com a sua própria essência, como com a linguagem e o próprio indivíduo. E esta é uma reflexão que prevalece e com a qual estamos cada vez mais familiarizados pelas várias questões que as próprias artes impõem, talvez não relacionadas directamente com a “justeza do nome”, mas sim com esta relação entre os diversos intervenientes.

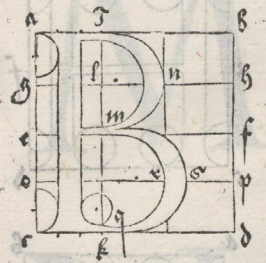
O desenvolvimento da tipografia na Europa por volta de 1450 brota um leque cada vez mais vasto de intervenientes, ideais e acções que rodeiam a palavra, a linguagem, a visualidade e a própria relação do Homem com a sociedade. Johannes Guterberg trouxe consigo a revolução da impressão tipográfica, desabrochando a Modernidade e uma nova visão sobre a visualidade da linguagem. O que antes era associado a um trabalho rigoroso e minucioso da mais alta sociedade, tornou-se repetível e sequencial. O avanço mais significativo para o design aconteceu na Alemanha, onde a tipografia e ilustração abandonavam os cânones iluministas e abriam portas ao desenvolvimento gráfico e técnico da tipografia, layout e ilustração. Um dos excelentes exemplos deste desenvolvimento nasce a 1525, onde Albrecht Dürer publica um manual de composição gráfica do alfabeto: *Underweysung der Messung*.



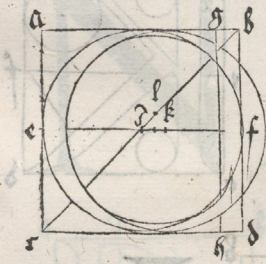
In diser schrift mache man die versal in gleycher maß vnd gestalt / aber eyns dritteyls groffer dan die  
gemeyn zeyl der schrift.



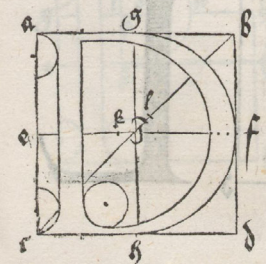
A A A



B B B



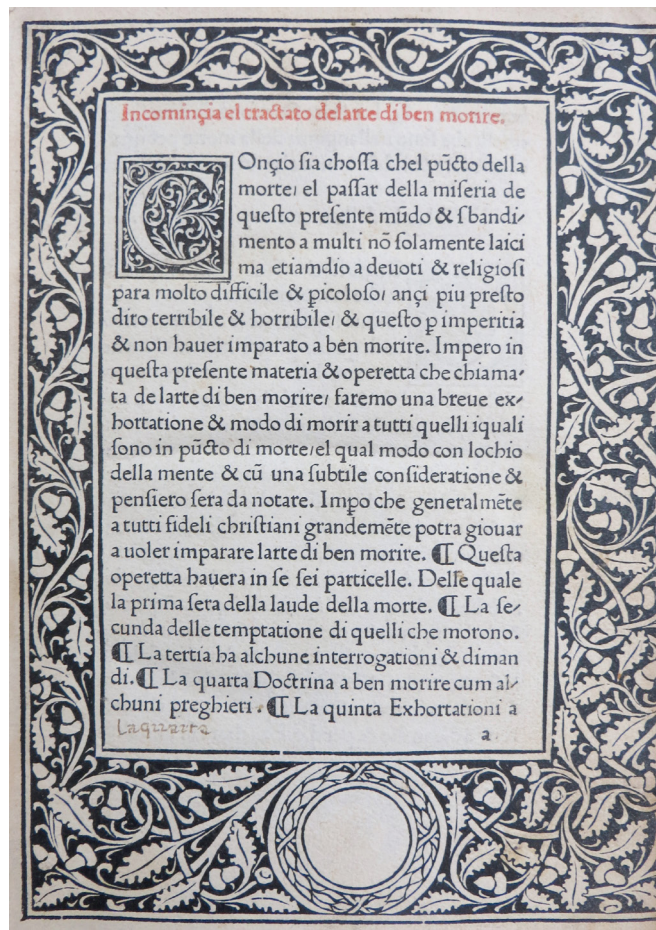
C C C



D D D

Com o Renascimento, a idade de ouro da tipografia francesa, a ilustração continua a florescer juntamente com a tipografia (as iniciais capitulares romanas são um dos excelentes exemplos), a arte e

fig. 8



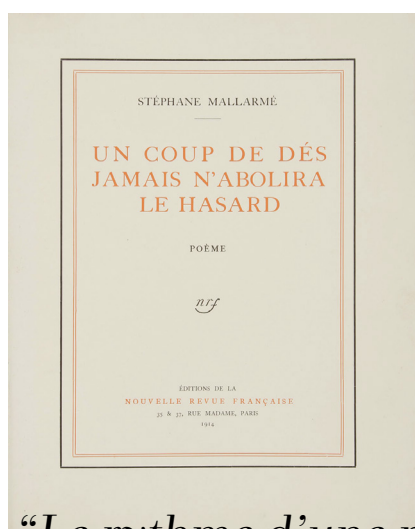
arquitectura fantasiosa e florida culminam no Rococó, e a exploração gráfica continua maioritariamente centrada nas potencialidades visuais da tipografia e do desenho, desbravando e refinando técnicas de impressão e elevando as potencialidades plásticas do livro. A Revolução Industrial trouxe consigo uma nova abordagem ao mundo, à sociedade, e permitiu uma mudança de paradigma: *“Não era mais suficiente que as letras do alfabeto funcionassem apenas como símbolos fonéticos. A era industrial transformou esses sinais em formas visuais abstratas, projetando poderosas figuras de forte contraste e grandes dimensões”*. A exploração estética que até ali se fazia passou a projectar-se através de uma outra abordagem gráfica, artística e de pensamento, potenciada também por diversos acontecimentos como a mecanização da tipografia ou a invenção da fotografia. O design, e outras vertentes

(Meggs et al., 2009)



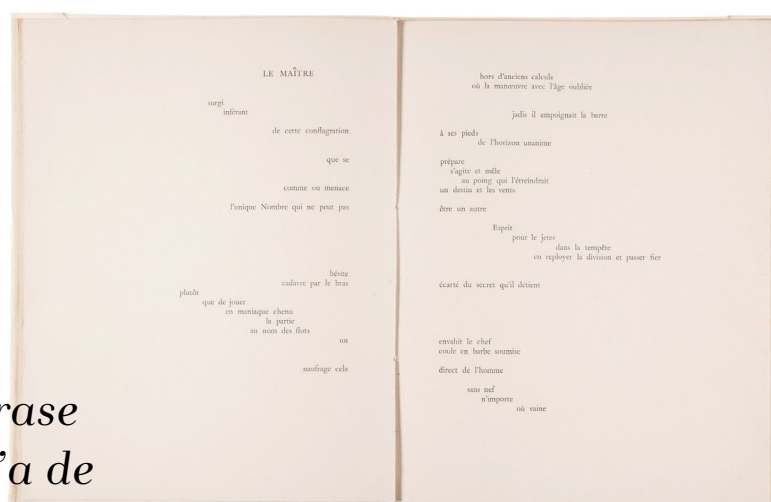
artísticas e literárias, ganham um novo ímpeto e começam a aparecer os frutos do desenvolvimento tecnológico e social de séculos: Stéphane Mallarmé aparece como uma das referências mais marcantes em 1897 com “Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard”,

fig. 9a&9b



*“Le rythme d’une phrase ou même d’un objet n’a de sens que s’il les imite, et, figuré sur le papier, repris par la lettre à l’estampe originelle, n’en sait rendre, malgré tout, quelque chose”*

Stéphane Mallarmé, à propos de  
un coup de dés jamais n’abolira le hasard,  
dans une lettre à André Gide (1897)

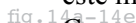


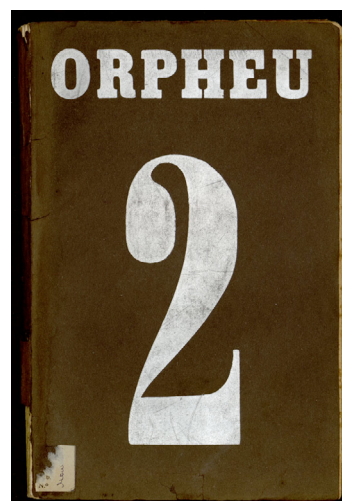
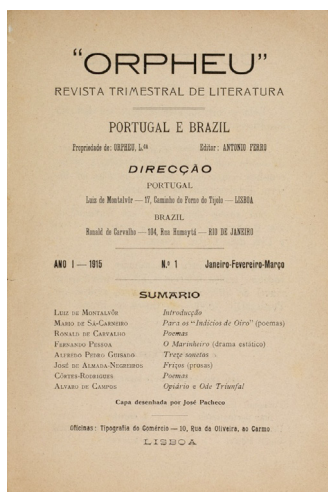
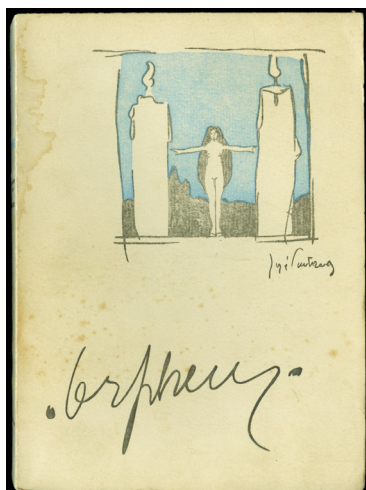
um livro que explora a palavra e a sua visualidade no artefacto. É notória a desconstrução da própria linguagem, com um cuidado tipográfico que nos remete para diferentes tons, abrindo espaço para uma nova dimensão de interacção entre o próprio corpo de texto, a tipografia e o suporte. A partir daqui, diversos são os resultados conhecidos desta forma de construir e desconstruir o mundo e o que neste impera, e a forma como antes descreviam a linguagem (*a contrapartida visual da fala*) parece estar mais presente que nunca.

fig. 10



fig. 12a&amp;12b



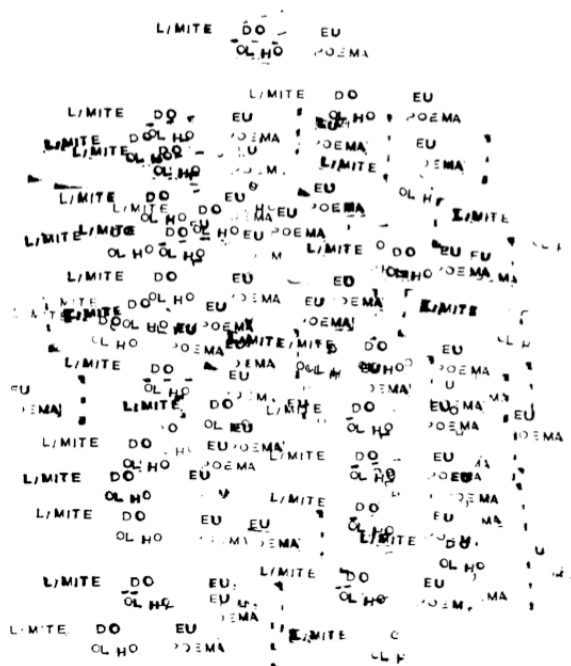


Décio Pignatari resume

*“(...) antes da poesia concreta:  
versos são versos; com a  
poesia concreta: versos são  
mais versos; depois da poesia  
concreta: versos são versos; só  
que a dois dedos da página,  
do olho e do ouvido; e da  
história”*

(Simon & Dantas, 1982)

Embora não sendo uma abordagem totalmente nova ao poema, foi um forte e importante desenvolvimento artístico que acabou por influenciar a cultura a nível mundial, sendo Portugal um claro exemplo disso.



he=êle  
&=e  
she=ela

S=serpens  
h=homem  
e=eva

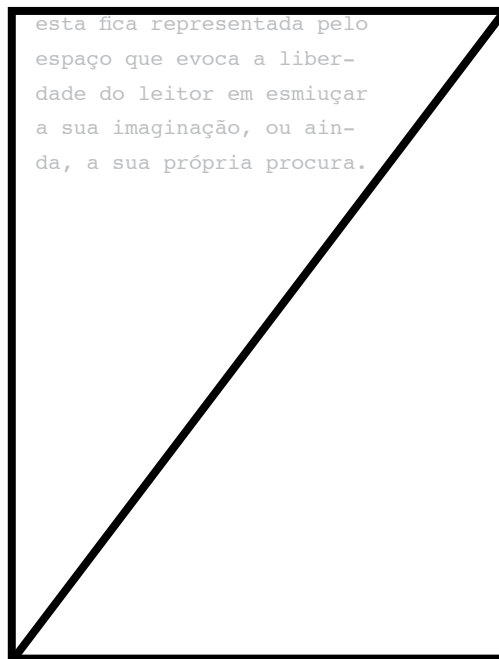


Embora nunca tenha existido um grupo estruturado de poetas concretos Portugueses, impossibilitando um desenvolvimento maior e com mais impacto na própria sociedade, surgiram os “Poemas Propostos” de Jaime Salazar Sampaio (1954), “Abandono Vigiado” de Alexandre O’neill (1960) e ainda, a revista Poesia Experimental (1964) pelas mãos de António Aragão e

fig.15

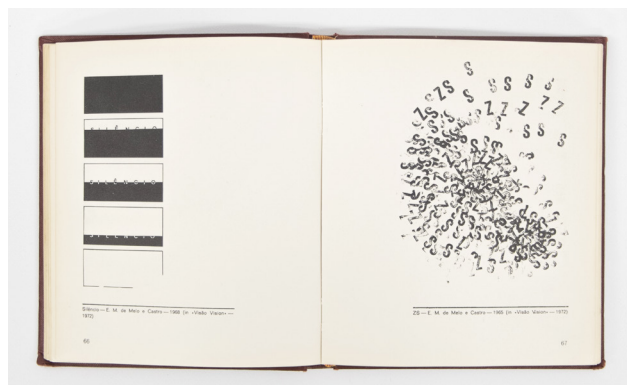
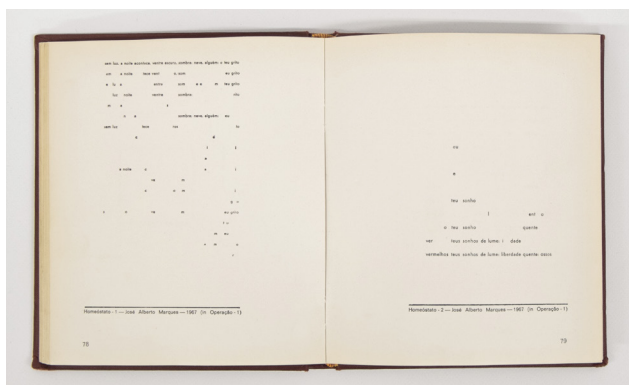
A Poesia Experimental I surge após uma conversa acerca da vanguarda europeia e das experiências concretas produzidas por computadores, decidem convidar Melo e Castro, Salette Tavares e António Ramos Rosa (um pioneiro da poesia concreta) a publicar a revista. A revista inclui também a participação de António Barahona de Fonseca e Mário Cesariny de Vasconcelos (provenientes do movimento surrealista), e ainda textos de autores portugueses (como Camões e Ângelo de Lima) e estrangeiros. É ainda publicada a Poesia Experimental 2, com uma amostra muito mais alargada a nível nacional e internacional que marca uma ligação mais íntima entre a Poesia Experimental e o Concretismo.

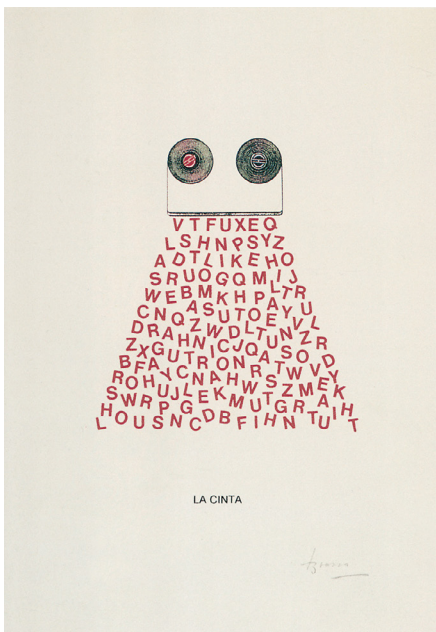
Não foi encontrada nenhuma imagem de fonte fidedigna da revista Poesia Experimental, e assim sendo, esta fica representada pelo espaço que evoca a liberdade do leitor em esmiuçar a sua imaginação, ou ainda, a sua própria procura.



Herberto Helder, seguidas de exposições, publicações em jornais, e ainda, outras revistas. A Revolução do 25 de Abril de 1974 trouxe consigo a liberdade de um maior experimentalismo que se projectou em novas poéticas e acima de tudo, abordagens plásticas. A “Antologia da Poesia Concreta em Portugal” (José-Alberto Marques e E.M. de Melo e Castro) foi um importante difusor da poesia concreta e experimental que, embora não tenha sido um dos maiores movimentos artísticos e literários (contrariamente ao Brasil), ganhou uma nova dinâmica e imortalizou poemas de 14 autores (tendo sido um importante elemento de análise para este estudo).

fig.16a&16b





Após a segunda metade do séc.XX é notório o aparecimento de diversas referências que muitas vezes não se encontram associadas manifestamente ao design, tratando-se na sua maioria do resultado de um cruzamento de diferentes influências e áreas artísticas ou literárias, mas que foram igualmente importantes para o desenvolvimento da disciplina. Existe uma certa dificuldade em saber onde e quando nasce ou começa o design, principalmente porque a própria disciplina padece de uma certa dificuldade e ambiguidade na sua explicação. Sabemos que a sua história não é sistemática, estando a sua génese ligada ao interesse cruzado de várias disciplinas como as Artes, Arquitectura, Literatura e Indústria, valorizando a estética e a relação entre a função e o objecto. Embora seja um termo recente que outrora se assemelhava ao título de “artesão”, muitas obras que anteriormente viviam no limbo entre a Arte e a Literatura por exemplo, hoje são relacionadas com o design dada a similaridade de processos, abordagens e conceitos. Este desenvolvimento cada vez mais acentuado das relações cruzadas entre várias disciplinas proporciona um panorama cultural cada vez mais rico, amplo, padecendo da exploração maioritariamente menos desinibida. Joan Brossa é um excelente exemplo de tal desenvolvimento e de como este constante cruzamento (neste caso, do design com a literatura, arte e cinema) resulta em artefactos ricos e dotados de uma simplicidade de extrema destreza. Brossa consegue, na sua poesia visual, criar imagens muito próprias mas com uma riqueza argumentativa poderosa e inigualável.

O desenvolvimento não é apenas prático, mas também teórico e cunha com cada vez mais destreza o design enquanto uma disciplina de fortes desenvolvimentos proporcionados pela aposta na investigação e no pensamento prático e crítico procedente das constantes novas abordagens e explorações visuais e sensoriais que visam explorar o diálogo entre os seus diversos intervenientes.

Consequentemente, é cada vez mais visível a imensidão de conteúdos dispersa pela sociedade, e este cruzamento ganha diferentes formas de ser apreciado e discutido.

(Neste contexto não é necessário desenvolver esta temática, mas caso surja algum tipo de curiosidade ao leitor, aqui fica um referência interessante: Klaus Krippendorff com Redesigning Design; An Invitation to a Responsible Future)

Ao longo dos anos muitos foram os autores e as diferentes correntes artísticas e culturais que, consideravelmente de forma positiva ou negativa, nos foram apresentando abordagens diversificadas e cada vez mais complexas, trazendo recorrentemente questões que rondam a disciplina e suas relações com a cultura, sociedade, seus artefactos e indivíduos. Jacques Derrida apelidava a Desconstrução como a procura de metáforas de representação através da prática e da teoria, o que se assemelha bastante ao processo que o próprio design tem desenvolvido ao longo dos séculos. Christopher Frayling vê a Arte e Design como disciplinas normalmente isoladas de outros campos de investigação como algo “*conceptualmente estranho*” e, citando Stuart MacDonald, “*artecídio*” afirmando que qualquer tipo de investigação acaba por ser uma prática. Deste pensamento, derivado de Herbert Read, Frayling acaba por categorizar os tipos de investigação nas seguintes vertentes: Investigação sobre Arte e Design; Investigação por Arte e Design; e Investigação para Arte e Design. Esta reflexão de Frayling é muito importante na medida em que nos mostra claramente como a ideia de que a prática e a teoria são vias distintas é na verdade, falsa. Apesar de ambas se puderem distanciar se assim desejável, não precisam necessariamente de se opor.

Na investigação em meio académico, o artigo “The Language of Reflective Practice in Art and Design” de Fiona J. Doloughan começa por falar das oposições que fazem parte dos debates usuais da estrutura académica, sendo estas:

*forma ≠ conteúdo*  
*processo ≠ produto*  
*criatividade ≠ racionalidade*

E que cada vez mais parecem diluir-se com os avanços no campo da investigação. Existe uma estrutura base para a apresentação da investigação académica, que passa inicialmente pela procura de conhecimento (podendo adquirir diferentes formas ou aplicações) através da reflexão estruturadora e sistemática onde os resultados são posteriormente comunicados através da prática e da teoria, sendo que esta comunicação pode abranger diferentes formas (visualidade, gestos, som, etc). Esta estrutura acaba por impedir a capacidade semiótica e seu potencial, limitando a sua própria visualidade e regras cognitivas, representativas e comunicativas. A autora foca-se nas formas de comunicação verbal e visual no meio académico, partindo de uma posição semelhante a Gunther Kress, onde o design é visto como a representação dinâmica e transformativa de recursos de acordo com os seus interesses. As palavras podem ser vistas como o meio privilegiado adoptado, acabando de certa forma, por ofuscar todas as restantes representações.

Doloughan surge com o seguinte exemplo:

*“Imagine wordsmiths  
being required to paint  
their meaning or convey,  
through music, the gist of  
their argument?”*

(Doloughan, 2002)

onde segue a questão *“How are coherent arguments to be constructed and clear links to be made in a multi-modal environment?”*. Richard Buchanan aponta que os argumentos podem ser apresentados fora da linguagem verbal, não havendo necessariamente um vínculo somente às palavras mas sim a outras coisas, onde as ideias podem também ser apresentadas através da manipulação entre os materiais e processos da natureza. fig. 18

A linguagem que se procura acaba por ter que conseguir refletir *“the interaction of ‘modes of thought’ and conceptions of the significance and meaning of the phenomena we explore”*, caracterizando-se acima (Dilnot, 1984)

de tudo por ser *“multilayered and metaphorical, metaphysical and qualitative”*. A investigação (Doloughan, 2002) caracteriza-se cada vez mais por linguagens capazes de articular os diversos processos, afastando-se progressivamente de entidades fixas e aproximando-se do cruzamento das diferentes concepções processuais e projectuais, resultando na combinação de diversos modos de comunicação potenciados pelo próprio design.



A Comunicação é uma condição do ser humano que se manifesta e produz de forma múltipla, onde todo o comportamento padece obrigatoriamente de um valor de mensagem resultando na inexistência da não comunicação. Assim, essa comunicação existe de forma constante (embora que muitas vezes não consciente) através da interacção entre as pessoas, a natureza e dispositivos, resultando tudo isto no processo comunicacional irreversível e inevitável. No axioma da impossibilidade de comunicar o comportamento está equivalente à comunicação, sublinhando que qualquer mensagem transporta o tipo de relacionamento entre as pessoas e o conteúdo. Quem regula este processo de comunicação é a metacomunicação, que fornece informações e indicações acerca da interacção entre os diversos intervenientes e suportes, ligando o conteúdo à experiência através do protagonista. Esta acaba por ser a base na qual o design de comunicação ou gráfico se insere, acabando ao longo dos anos por ser desconstruído e explorado desde a nível relacional, projectual, processual, entre outros.



Isto traduz-se actualmente numa riqueza de artefactos e linguagens verbais e visuais que nos relata de forma imediata a complexidade existente em todo este universo comunicativo, principalmente quando existem relações directas com outras disciplinas como a Literatura. Aqui *legibilidade textual* e *legibilidade tipográfica* (Visibilidade) são importantes conceitos, embora ligados a diferentes intervenientes. O corpo de texto é uma importante parte da estrutura complexa que é gerada pelo designer, onde este pode intervir de formas distintas, seja a nível processual, material ou conceptual, resultando desde uma autoria completa da sua parte, a uma co-autoria ou a um simples trabalho técnico. David Carson é um dos exemplos mais icónicos relativamente à (re)definição da intervenção do designer, neste caso, em contexto revista. Não só parte da desconstrução tipográfica e imagética, como potencia uma vanguarda que foge aos cânones modernistas.



Embora muitos autores não se manifestem assumidamente como designers gráficos, artistas, poetas, ou até acabem por o fazer, esta multidisciplinaridade acaba por nos trazer artefactos estonteantes que muitas vezes não necessitam obrigatoriamente de se relacionar com uma disciplina em concreto, vivendo de forma saudável no cruzamento de todas elas.

*Arte é nostalgia de Deus, não precisa pintar aquilo que se vê,  
nem aquilo que se sente, mas aquilo que vive em nós [...].  
Tanta dor me levou a um meio de expressão. Não sei se  
minha pintura é grande, só sei que é arte.*



Esta é a forma como o design se relaciona com a sociedade e consigo próprio, tendo como principal papel a consciencialização da intuição de que a constante experimentação e relação nos torna cada vez melhores.

fig. 20

## II. Estado da Arte

### .b Análise de precedentes

## “Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard” Stéphane Mallarmé (1897)

fig. 21

“Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard” é actualmente um dos poemas mais investigados e comentados pelas diversas disciplinas, contendo uma mensagem que até hoje parece indecifrável. Não considerado como poesia pelo próprio Mallarmé, mas sim como “*subdivisões prismáticas*”, relata superficialmente um indivíduo a bordo de uma embarcação perto do naufrágio hesitante em lançar os dados sob o céu estrelado e o mar revolto. Tratando-se de Mallarmé, pela sua incontornável obra, nunca poderia ser apenas isto. E desde a sua morte multiplicam-se as abordagens interpretativas acerca deste poema tipográfico, onde podem ser mencionados nomes como Barthes e Derrida.

(“Fenomenologia hoje: significado e linguagem” de Ricardo Timm de Souza e Nythamar Fernandes de Oliveira é uma obra de referência que explora a linguagem e a sua construção de sentido, e como tal nos leva às mais diversas e fundamentais questões Filosóficas)

Existe também uma componente visual de elevado interesse e que é a mais relevante para este estudo. Como apontado anteriormente, este poema é referido como tipográfico dado que uma das suas maiores forças é a exploração da técnica de impressão, juntamente com o uso do espaço (folha/suporte) enquanto símbolos. Mallarmé não considerava o resultado como poema pois a sua própria construção é uma afirmação contra a estrutura usual dele mesmo, com o intuito de explorar dinâmicas e ritmos discursivos. As visões sobre estas explorações discursivas podem ser diversas: desde o pensamento do meticulismo à mais abstrata e irredutível transcrição, ou ainda, à imagética da poesia concretista. O certo é que esteja o acaso figurado ou não, as palavras ainda hoje parecem majestosas, incontrolláveis e intemporais. A sua essência indecifrável deixa, provavelmente nunca ao acaso, a universalidade a seus pés permitindo um

Manuscrito  
de  
**POEME**  
UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD  
de  
STÉPHANE MALLARMÉ

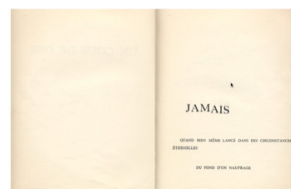
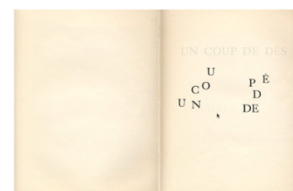
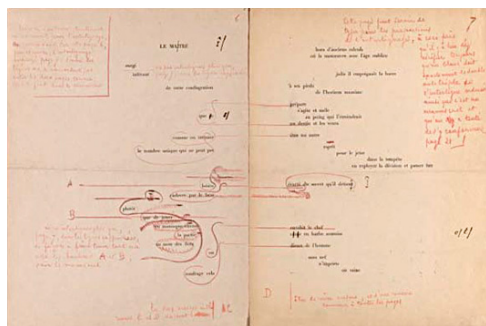
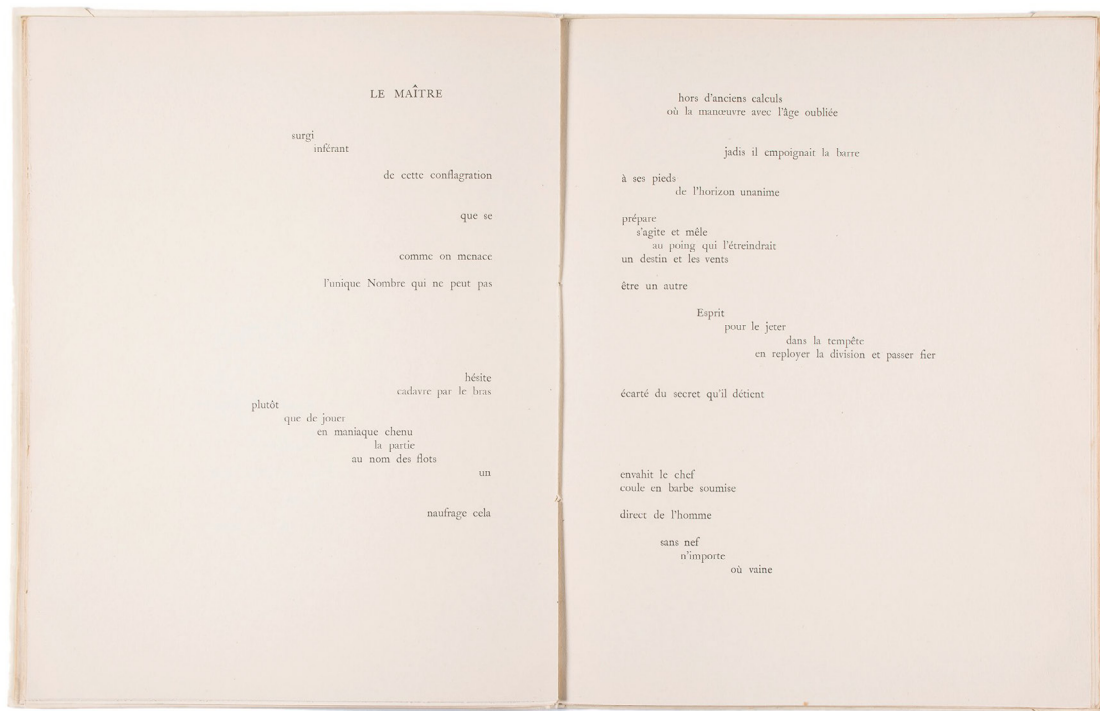


fig. 22a&22b





infindável rejuvenescimento, seja pela procura teórica como prática. A linguagem perde a banalidade de todos os dias, sendo disposta e explorada estruturalmente por ritmos diversos, permitindo uma leitura guiada pelos seus elementos constituintes (tipografia, tamanho de letra, disposição na página, espaçamentos). Este é um acto de valorização da linguagem, da palavra, e essa é a razão pela qual se analisa neste estudo enquanto análise de precedente: embora não haja um papel assumido enquanto “designer”, toda o seu processo e estrutura foram construídos com um objectivo (embora enigmático) que ainda hoje se traduz como uma referência a vários níveis.



Marcel Broodthaers é um claro exemplo de como “Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard” se tornou intemporal. A homenagem de Broodthaers a Mallarmé foi exposta no MoMA (Museum of Modern Art) de 13 de Junho de 2012 a 7 de Janeiro de 2013, sendo uma das 80 obras da exposição “New to the Print Collection: Matisse to Bourgeois”. Para Broodthaers, Mallarmé criou o espaço no qual a Arte Moderna reside, aclamando-o até como “a fonte da Arte Moderna”. A sua abordagem a “Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard” passa por transformar as palavras em imagens, blocos negros sólidos que captam o abstrato que habita na obra de Mallarmé. A abordagem de Broodthaers segue ainda as três variações com que o poema original de Mallarmé foi publicado, apresentando o poema em papel translúcido (vegetal), de impressão e em placas individuais de alumínio.

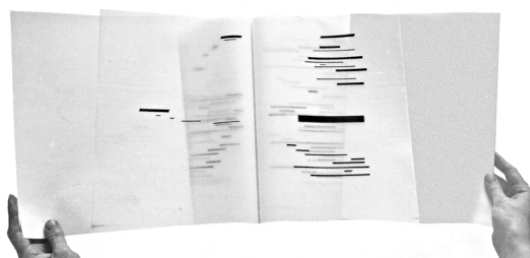


fig. 24 Desta abordagem de Broodthaers surge ainda um livro de Michalis Pichler publicado em Berlim a 2008/2009. O livro é uma abordagem muito semelhante à de Broodthaers, apresentando as palavras de Mallarmé cortadas em blocos por laser, mantendo assim o mesmo layout, mas agora apresentando o vazio (ou janelas abertas pela linguagem). A capa é igual à publicação da Livraria Gallimard (1914), mudando apenas a palavra “POEME” por “SCULPTURE” na primeira página. Desta abordagem surgiram 500 reproduções em papel, 90 em papel translúcido e 10 em placas de acrílico.

(Surgiu ainda por Pichler uma abordagem musical, transformando as palavras em sonoridade. Este é o seu resultado:  
[www.youtube.com/watch?v=JkG\\_qAk7zxQ#t=110](http://www.youtube.com/watch?v=JkG_qAk7zxQ#t=110))



## “II

### Pleut”

#### Guillaume Apollinaire ( 1914 )

“Il Pleut” é um dos poemas da colecção “Calligramme” de Guillaume Apollinaire. “Calligrame” surge da contracção entre caligrafia e ideograma, e é essencialmente a interacção de elementos como o desenho, elementos tipográficos, página e a palavra (e seus caracteres), explorando as potencialidades destas relações, dando ao leitor a procura de significado e uma abertura maior para a sua imaginação e para a sua própria intervenção. A palavra molda-se ao desenho, relacionando na sua maioria o próprio conteúdo com a representação visual implícita. O interesse de Apollinaire provém da escrita ideográfica, onde esta relação do visual com a palavra e seu conteúdo já existe. Estes Caligramas foram posteriormente apelidados como

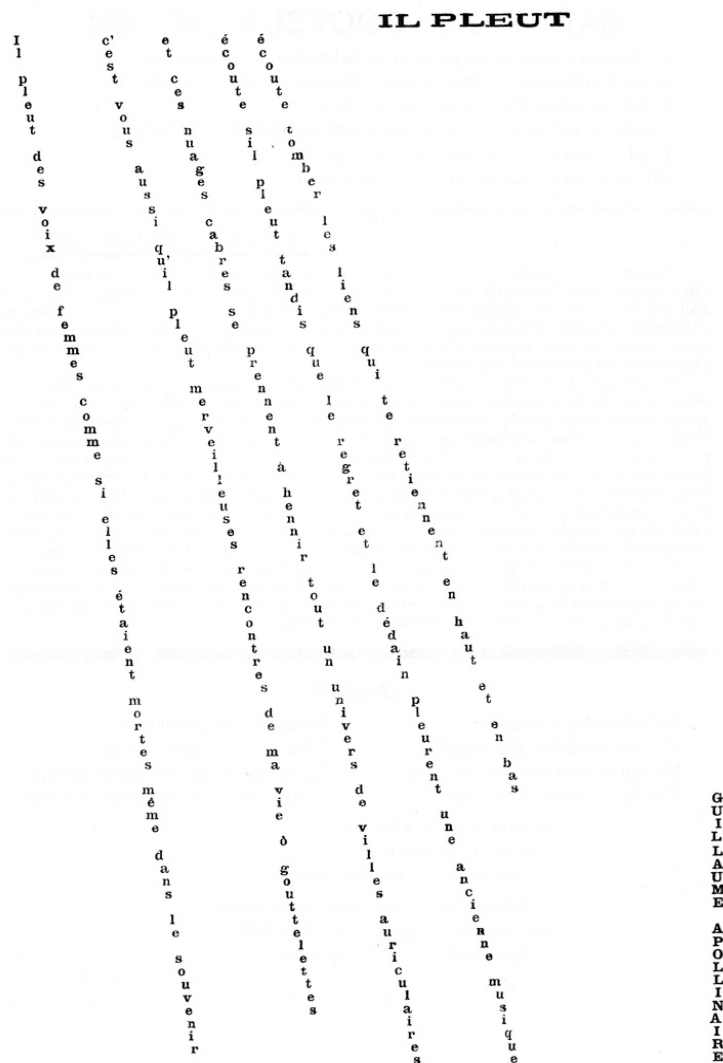
## *poesia* *gráfica*

e descritos por Jérôme Peignot como o culminar de quatro domínios: literatura, pintura, caligrafia e ainda, filosofia.

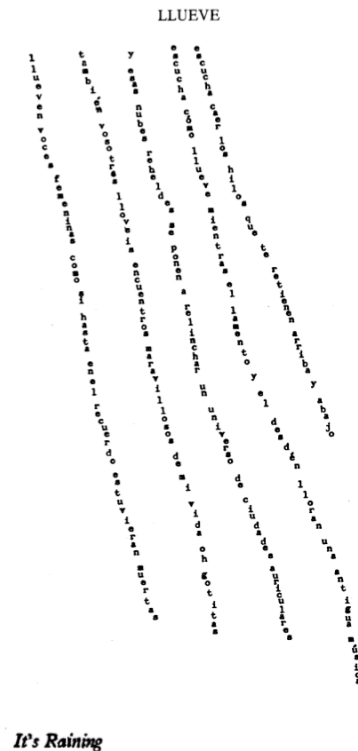
fig. 25

“Il Pleut”, aparentemente cunhado pela simplicidade, desperta distintas interpretações. Embora não exista uma ligação directa entre os versos (sem pontuação) que o compõem, dispostos na vertical, existe uma analogia directa com a chuva, fazendo dos caracteres cada gota de água. Numa análise mais aprofundada, seguindo a assimetria do texto e vendo o primeiro verso enquanto uma matriz, é notória uma ligação à sonoridade que nos remete para o som da chuva a cair ecoando as vozes de mulheres. Para além de um poema aparentemente visual, conseguimos assim criar relações imagéticas produzidas por todos os

incentivos provenientes da poesia e sua construção. O ênfase não está na literatura mas sim no objectivo pretendido por Apollinaire: juntar numa única arte a pintura e a poesia. O seu desenho está directamente ligado ao conteúdo, e portanto, mesmo antes de sequer lermos o poema parte dele já se encontra implícito e perceptível ao leitor. Para Apollinaire esta conexão exerce uma valorização ainda maior ao próprio texto e consequentemente, ao poema que acaba por se tornar artefacto.



Analisando “Il Pleut” enquanto metáfora visual, e sendo esse o intuito da escolha enquanto um precedente para este estudo, é notória à superfície uma simplicidade que na verdade é suportada por uma estrutura muito bem pensada e executada, no contexto em que se insere. Os versos são dispostos verticalmente, levemente na diagonal, com o título abaixo e à sua direita (segundo a disposição projetada por Apollinaire), seguido de espaço em branco. Esta disposição na página confere um ênfase maior à própria verticalidade e a disposição do título é pensado segundo



It's Raining

a dinâmica do discurso do texto, começando e acabando em “Il Pleut”. O espaço a branco é também outro motivador ao próprio texto, acentuando a sensação de suspensão.

O poema pode ser (re)lido de diversas formas, facto que é visível através das várias reinterpretações que se seguiram por autores como J. Ignácio Velázquez ou Oliver Bernard. Apesar dessas reinterpretações serem semelhantes ao original, marcam-se por pequenas mudanças que nos fazem quase que ler o mesmo poema de formas e modos distintos, como que se as próprias vozes fossem também diferentes. Isto sublinha a ideia de que apesar de uma simplicidade superficial, existe uma estrutura muito bem conseguida através dos diferentes elementos que a constituem e sua relação.

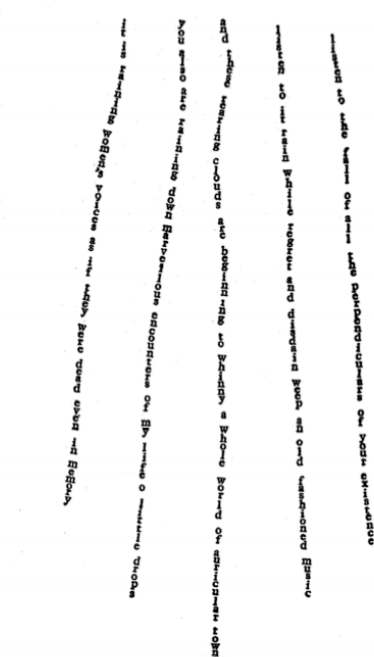
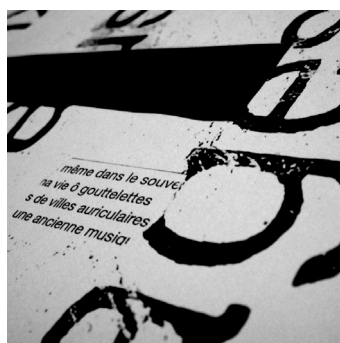


fig. 27/1

O designer Judy Scoggins apresenta em 2013 uma abordagem experimental criada numa fotocopiadora. Com o objectivo de explorar tipograficamente o layout e o espaço (a página), o designer inspirou-se nos “essential texts” do arquitecto Louis Kahn. Usando então um processo analógico, Scoggins reflete acerca da intercepção entre duas áreas: o design e a arquitectura, apresentando a seguinte composição:



## II. Estado da Arte

### .b Análise de precedentes



## REVISTA PRESENÇA

### A revista de Arte e Crítica

(1927 – 1940)

fig. 28

A Revista Presença é um dos ícones artísticos da Modernidade Portuguesa, publicada em Coimbra de 1927 a 1940, alvo ainda hoje de análise e crítica (das mais diversas) por parte de historiadores, professores de Literatura e críticos. Este “*organismo vivo*” que foi e ainda é a Presença, embora fugindo fugaz de qualquer tipo de “catalogalização”, pode ver-se como: um acto de liberdade da criação, devido acima de tudo ao contexto político em que se inseria (e de onde provém a sua heroica vivência); a afirmação da valorização da intuição sobre a razão embora “*essa mesma valorização insistentemente se exprimisse, nos melhores, através das vias da teimosa racionalidade*”; e ainda, enquanto uma intransigência perante toda a inautenticidade, falsa glória e fabricação artificial da arte. A Presença foi ainda como que uma metáfora da vida, onde os vários artistas a relatavam através da estética linguística e visual. Citando David Mourão-Ferreira:

**“Arte pela Vida  
e Vida pela Arte  
(nunca, porém,  
Arte pela Arte)”**

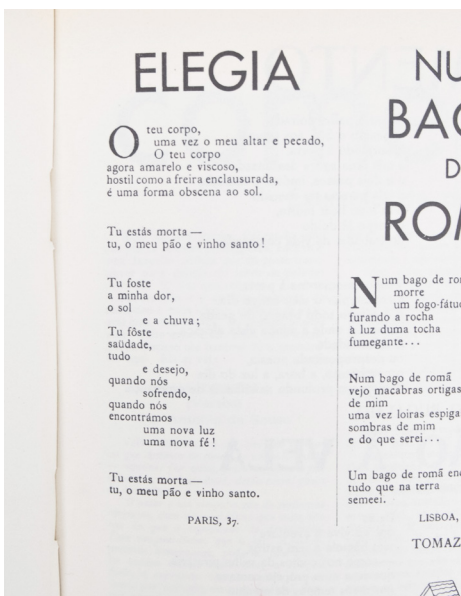
foram sempre, afinal, os grandes móveis dos presencistas. A grande diferença entre a Presença e Orpheu passa acima de tudo pela ilustre defesa dos valores já mencionados pelos diversos meios e modos afastando-se da procura da vanguarda, e procurando sim um “equilíbrio” entre os extremos. A Presença acaba também por ser a primeira revista de “Arte e Crítica” publicada em Portugal com uma especial atenção ao cinema e grafismo.



fig. 29

A edição facsimilada da Presença, em três tomos, tornou-se relevante para a análise visual da revista, proporcionando uma organização bibliográfica que nos permite observar muito rapidamente entre muitos aspectos, a sua evolução gráfica. Os três elementos preponderantes são o texto, a tipografia e o desenho, que se traduzem em layouts diversificados apesar dos constrangimentos contextuais e técnicos da altura. À medida que vamos folheando e avançando na linha cronológica é notório que os arranjos textuais são mais audazes, a tipografia ganha corpos diferentes e passeiam pela folha, a cor passa a ser um elemento constituinte (embora que não muito assíduo) e o desenho, que antes parecia “exposto” como uma obra, parece ganhar vida a partir também de pequenos elementos, criando ligações com os restantes componentes. A ligação visual entre todos estes elementos é inegável, principalmente entre a palavra e sua dimensão visual que, embora timidamente, era explorada pelos próprios poetas e artistas, não o definindo como nenhum movimento (como os concretistas) mas sim como uma relação natural de exposição dos seus próprios poemas. Os títulos são os elementos mais explorados a nível tipográfico e disposição na página, e é notória a relação visual que nos é facultada, podendo em muitos deles ser notório o próprio tema através dessa disposição ou até mesmo da própria tipografia.

fig. 30



A revista Presença acaba assim por mostrar que o design é o resultado da relação entre vários elementos, provenientes dos diversos meios. E ainda que o próprio poeta se traduz numa necessidade não apenas textual mas também visual, revelando afinidades e sensibilidades relativamente a certos aspectos da sua própria projecção linguística e artística.

## II. Estado da Arte

### .b Análise de precedentes

### “Ainda que...” Jaime Salazar Sampaio (1954)

fig. 31

“Ainda que...” é um dos poemas do livro “Poemas Propostos” de Jaime Salazar Sampaio. Poeta e Dramaturgo, caracterizado acima de tudo pela brevidade e simplicidade, foi um dos 14 poetas que a “Antologia da Poesia Concreta em Portugal” expôs. Esta antologia foi fundamental para a divulgação da poesia experimental em Portugal, embora o movimento se tenha sempre mantido muito à margem das Artes, contrariamente ao panorama Brasileiro.

O mais fascinante nesta poesia de Jaime Salazar Sampaio é a forma com que uma mensagem tão forte se traduz em tão poucos elementos. Tudo que o compõe é uma “mera” frase, disposta numa “mera” forma de quadrado, centrada na página branca. Mas e se essa frase estivesse disposta na horizontal? Perderia o seu sentido. E se a frase fosse composta por outras palavras? Perderia a sua força. E se esse “quadrado” estivesse disposto ao fundo da página? Iria parecer caído, derrotado. Este é o poema que não se imagina de uma outra forma, porque parece já ser a fórmula perfeita para si mesmo através do cruzamento dos seus elementos: texto, tipografia e espaço. E esta é provavelmente a fórmula que todos os designers procuram nos seus artefactos: a simplicidade que revela a maior complexidade existente.

fig. 32

**ainda que este poema tenha a forma de um quadrado ele é definitivamente o rosto de um homem**



drado ele é definitivamente o rosto de um homem  
nha a forma de um quadrado  
ainda que este poema te



*“The middle of a magazine might seem like an*



critical wing because  
critical holding the  
of material at

## Introduction/Inscription

[illegible]

fig. 33

## “Introduction/Inscription”

### Emigré 36

(1996)

Anne Burdick

Não havendo propriamente uma base histórica relativamente a este artigo de Anne Burdick, o interesse surge pela sua paginação. Existe um excelente equilíbrio entre o que parece construído sem qualquer tipo de regra mas com uma harmonia que apenas uma boa grelha construtiva poderia proporcionar. Os cânones estabelecidos da época parecem não ter lugar na página, imergindo no próprio texto as referências que normalmente vemos distanciadas da sua fonte. Esta forma de dispor a informação acaba por ser conveniente na leitura dado que não existe a necessidade da procura dessa informação adicional, e mesmo que estando em relação visual directa com o texto principal, não proporciona qualquer tipo de confusão ou embaraço.

fig. 34a&amp;34b

Por norma o prefácio é apresentado nas primeiras páginas, de forma a introduzir o conteúdo que se segue. Burdick problematiza e coloca a sua *Introduction* a meio da *Emigré*.

Isto passa principalmente por um cruzamento directo de informação, que apesar de não ser implícito, não suscita qualquer tipo de embaraço ou desconforto visual ou de leitura. Simbolicamente acaba por nos revelar que a informação se encontra em constante relação tal como o design e as dimensões com que este trabalha (ferramentas, processos, constituintes gráficos), e por momentos, a estrutura habitual que divide hierarquicamente a informação parece ser igualmente válida a este tipo de abordagem. Existe também um cuidado tipográfico que acaba por nos dar uma pequena hierarquia ou distinção relativamente à informação e que é um elemento essencial para que esta estrutura criada por Anne Burdick resulte.

## II. Estado da Arte

### .b Análise de precedentes

### “Dumb” Eye magazine nº2 Stephen Coates (1996)

fig. 35 O artigo apresentado que se intitula de “Dumb” fez parte do segundo número da revista Eye e remonta a 1996. Este artigo, escrito por Will Novosedlik e com a intervenção gráfica do Designer Stephen Coates, intervém através da abordagem demonstrada acerca do papel da impressão, tipografia e imagem. O texto é apresentado em duas dimensões distintas: em primeira instância a impressão num livro, e posteriormente o livro e o próprio texto enquanto imagem, tornando o texto e seu contexto em objecto. São inseridas (pelo próprio designer) anotações dispostas nas margens, mostrando a forma e relação de interacção do leitor com o livro. O objectivo deste conjunto é lembrar ao próprio leitor como se procede este acto de comunicação visual, numa era onde o digital parece cada vez mais afastado do objecto analógico e, posteriormente, a relação entre o próprio indivíduo e esta tipologia de objectos. O texto de Novosedlik é um reforço ainda maior a esta ideia, realçando o percurso histórico do design com o livro, desde a produção à interacção com o leitor.

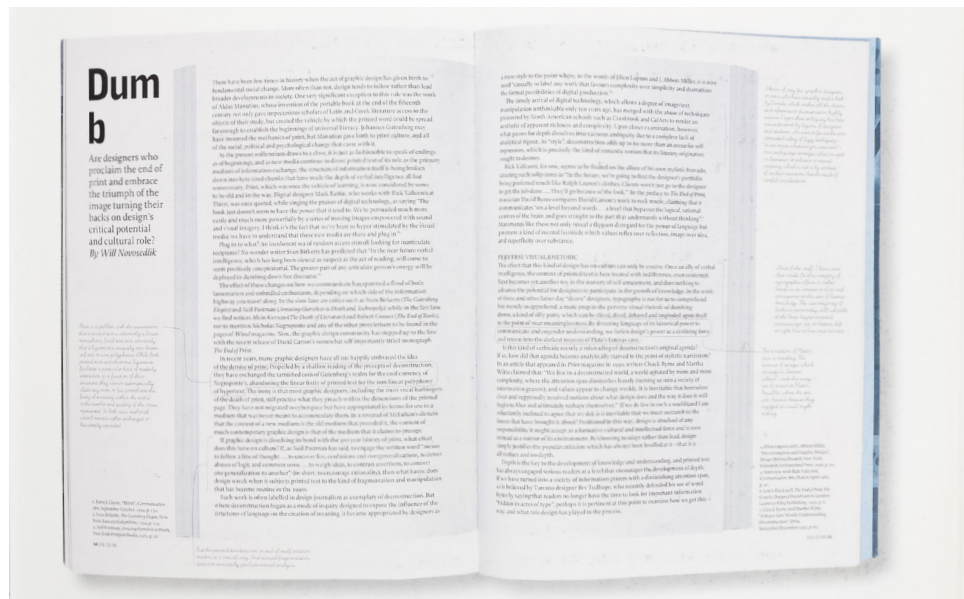


fig. 36



Com esta abordagem relativamente ao texto ser apresentado enquanto imagem, pode haver um duplo sentido simbólico: o texto é valorizado perante o leitor, mostrando-se como algo que não deve padecer de qualquer dúvida acerca da sua veracidade ou seriedade dado o suporte em que é imagetivamente inserido; mas passando a objecto pode ser visto como uma transacção de desvalorização, operando no sentido em que pode ser manipulado e facilmente transportado para qualquer tipo de situação. Embora haja cada vez mais espaço para as diversas visões acerca da relação do texto com a imagem, a abordagem do designer e do próprio autor do artigo é vincada e facilmente compreendida, valorizada ainda pela forma como todos os elementos são graficamente dispostos e manipulados.

Esta abordagem ao texto, imagem, tipografia e suporte é um excelente exemplo de como o conteúdo textual se relaciona com a visualidade, partindo desta para realçar e valorizar esse mesmo conteúdo, fazendo do texto mais que conteúdo: mensagem.

## II. Estado da Arte

### .b Análise de precedentes

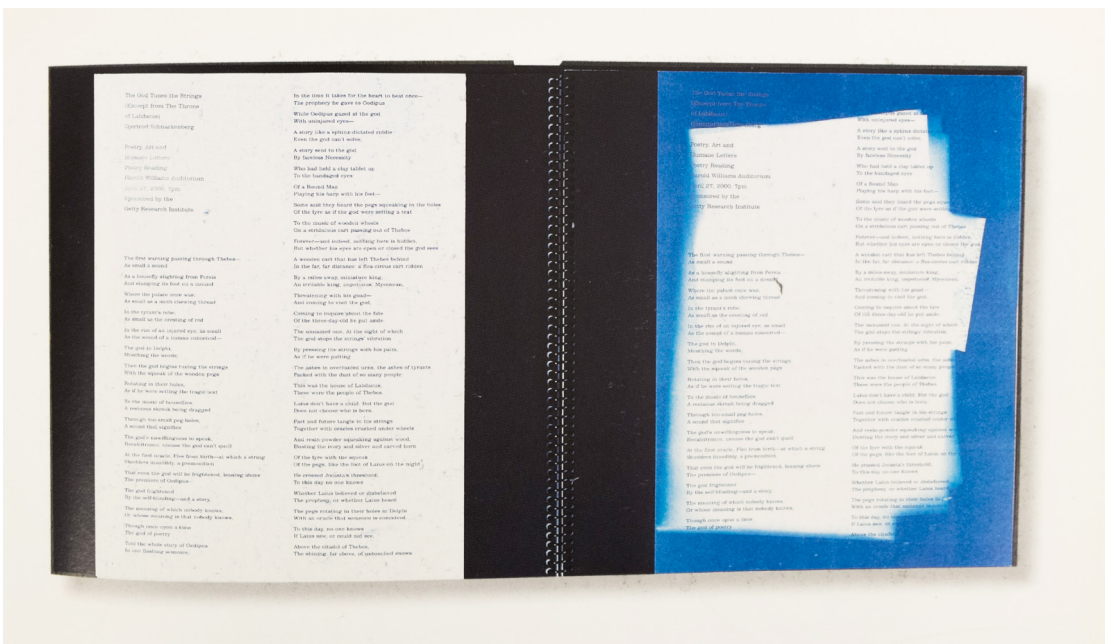
#### “Light, Mortality, History” Anne Burdick/Jennifer Lee (1999)

fig. 37a&37b

Light, Mortality, History é uma instalação poética, resultado da colaboração entre a designer Anne Burdick e a arquitecta Jennifer Lee para o Getty Research Institute. Esta instalação poética era composta por poemas impressos em papel sensível à iluminação UV, desenhados para aparecer e desaparecer assim que expostos à luz do sol. Foram projectados para dois locais: J.Paul Getty Museum, onde os poemas eram oferecidos após a leitura, e o Research Institute onde eram expostos em vitrines e protegidos da luz solar. A temática explorada passava pela instabilidade que o objecto analógico e a impressão sofrem com o desenvolvimento tecnológico e as relações cada vez mais presentes entre os indivíduos e os objectos digitais. Como referido, havia duas formas de abordagem ao artefacto, o que demonstrava um outro dilema: preservação e distribuição. No caso do Research Institute, os poemas eram tratados de forma a se preservarem e se manterem para o futuro, já no J.Paul Getty Museum a sua fragilidade era exposta, acabando por destruir o artefacto que ao mesmo tempo era ainda o próprio processo.

O interessante desta abordagem é a constante relação e interacção entre os vários elementos que constituem o artefacto, desde a sua estruturação conceptual, actuação de contexto, projecção do próprio objecto e conteúdo que se transforma, a partir de todos estes elementos, numa forte mensagem comunicada e explorada.





## II. Estado da Arte

### .b Análise de precedentes

## Stealing Beauty exhibition catalogue Graphic Thought Facility

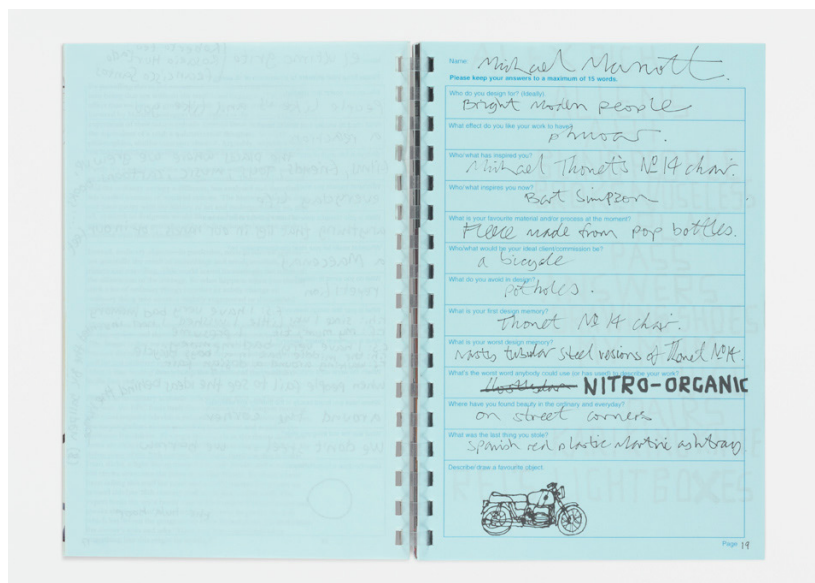
(1999)

Stealing Beauty é uma exposição de 1999 que decorreu no Institute of Contemporary Arts, Londres. O catálogo projectado e desenhado pela GTF revela o fascínio pelo processo criativo e, ainda, um certo sentido de humor por parte dos próprios Designers. O catálogo é essencialmente composto pelo próprio processo, de forma literal, juntando a variedade e diversidade de artefactos do qual este é composto (desde cds, maquetes, material impresso, etc). Este exemplo mostra-nos em primeira instância a importância do desenvolvimento processual e como este revela muitas vezes muito mais informação que o próprio artefacto, e a relação cruzada e constante entre os vários intervenientes desta tipologia de actividades: desde os artistas, designers e o próprio público. O processo acaba assim por sofrer uma forte valorização, juntamente com o papel tanto do artista e do seu processo criativo, como do designer. E o catálogo passa a ser literalmente uma parte integrante da obra, mostrando a informação mais pertinente possível: o “esqueleto” do próprio artefacto.

fig. 38a–38c



Esta abordagem conceptual ao objecto, contexto e suporte é um excelente exemplo de como o designer pode tirar partido das relações estabelecidas entre os vários intervenientes e, acima de tudo, do próprio material que contém. A amostra do processo criativo e a sua (correcta) comunicação acaba por nos abrir novas portas enquanto leitores de uma obra que muitas vezes é parcialmente revelada como redundante. Só o facto de percebermos os vários contextos, procedimentos, abordagens, ferramentas, etc, permite criar estruturas de significado muito maiores e fortes. E este é um ponto fulcral neste estudo: o tratamento e comunicação das diferentes fontes de informação por parte do designer para que, posteriormente, por parte do leitor, seja perceptível o cruzamento e relação entre os diferentes conteúdos que geram o resultado final. Sendo este exemplo uma excelente forma de o fazer: transportar para o artefacto o seu próprio processo criativo.





## II. Estado da Arte

.b Análise de precedentes

*“In this poem, Pessoa wanted to highlight the difficulties and complications of attempted expression of love. Another interpretation of the poem also speaks of the uncertainty of love, the lack of explanation for this*

“Presságio, F.Pessoa”  
Bruno Tomé

(2014)

*feeling that overcomes the barriers of logic and common sense. Person does not intend being, however, explain the love, but only declare it to your loved one the only way he knows, writing. Therefore, the aim was to declare love as something beautiful but unattainable by comparing it with the galaxy.”*





Este é um caso de estudo relacionado directamente com o projecto desenvolvimento na dissertação. Existe uma forte exploração gráfica do conteúdo, tanto a nível tipográfico, como imagem e suporte. Este último elemento é o menos explorado, mas existe uma coerência entre todos os elementos. A imagem é um recurso frequentemente utilizado pelo Bruno, havendo uma forte ligação ao próprio contexto onde o poema foi inserido (por opção do próprio). Esta é uma abordagem muito mais relacionada com a experimentação e com uma visão “despreocupada” e um pouco íntima por parte do designer, que é tão válida quanto outra qualquer, proporcionada essencialmente pelo contexto académico. E, sendo uma mera abordagem, sem objectivo contextual assumido (para além do académico), dificilmente se encontram parâmetros de análise.

Fernando Pessoa, dotado da sua multiplicidade, pode ser entendido e comunicado das mais variadas formas e feitios, nas diferentes correntes estéticas (como já é recorrente), assumindo-se por parte de quem o (re) interpreta essa tipologia de abordagem: a co-autoria.

## II. Estado da Arte

### .b Análise de precedentes

# “Cassandra” (2014) Atelier D’Alves

“Cassandra” é actualmente reconhecido como um dos melhores livros a nível da exploração tipográfica, sendo condecorado com o Certificado de Excelência Tipográfica (TDC). Existe uma relação directa entre o texto e a tipografia: a visualidade da palavra é levada ao expoente, a partir de certa altura a leitura parece uma radiofonia que nos faz avançar nas folhas através dos vários ritmos e entoações. Este é um exemplo nato de como a palavra pode ser explorada tipograficamente e transformada em algo que transcende o que está no papel.



fig. 40a-40d

“Cassandra is a book that gathers seven Portuguese authors who write about Portugal. Seven monologues where the common element is Cassandra, a beautiful and young prophetess whose gift has turned into a curse. A prophetic and damned sight written in a present future of a country which is going through a financial crisis that affects all other domains – social, economical and political areas.



Each text is shaped by its peculiarities... the typography is a radio voice, it is a chat in a dating chat room, it is a written letter. All of it is more than printed characters, it is a sound made visible that takes us to the space where monologues are born and live.”

### III. Investigação Teórica

#### .a Desconstrução *Design as a critical practice*

A Desconstrução pertence ao “Pós-Estruturalismo”, onde os escritores Roland Barthes, Michel Foucault e Jean Baudrillard exploraram os modos de representação (nas suas diversas áreas, desde a fotografia à intervenção em prisões ou escolas) enquanto tecnologias poderosas para a construção e desenvolvimento da sociedade. Jacques Derrida foi o maior impulsionador da Desconstrução, introduzindo-a no seu livro “Of Grammatology” e definindo-a como a procura de metáforas da representação em contexto prático e teórico, e levantando questões como

*“How representation  
inhabits reality?”*

*“How does the  
external image of  
things their internal  
essence?”.*

Ambas as questões abordam as relações existentes entre o objecto, o seu contexto e conteúdo, sendo este um assunto de elevado interesse para o design gráfico e a própria Arte já desde o início do séc.XX. Nos anos 70 e 80, nos Estados Unidos, a prática nasceu muito mais ligada à Literatura e seus estudos, não se preocupando com o objecto em si mas sim com o seu envolvente, ou seja, a comunicação e estruturas ligadas à sua própria produção. A sua presença foi notória e cada vez mais impactante no meio visual e cultural académico, acabando por se descrever como “*a strategy of critical form-making which is performed across a range of artifacts and practices*”.

(Lupton & Miller, 1996)



Desde Platão, parte da sociedade viveu num mundo de conceitos opostos, correspondendo um ao que é verdadeiro e, outro, falso. A Desconstrução vem demonstrar que o exterior habita o interior, não existindo assim uma barreira mas sim um cruzamento. Um conceito, segundo Derrida, crucial para o design Gráfico é *speech/writing*, onde Platão descreve a escrita como uma cópia inferior do discurso, sendo este desenhado no interior da nossa consciência.

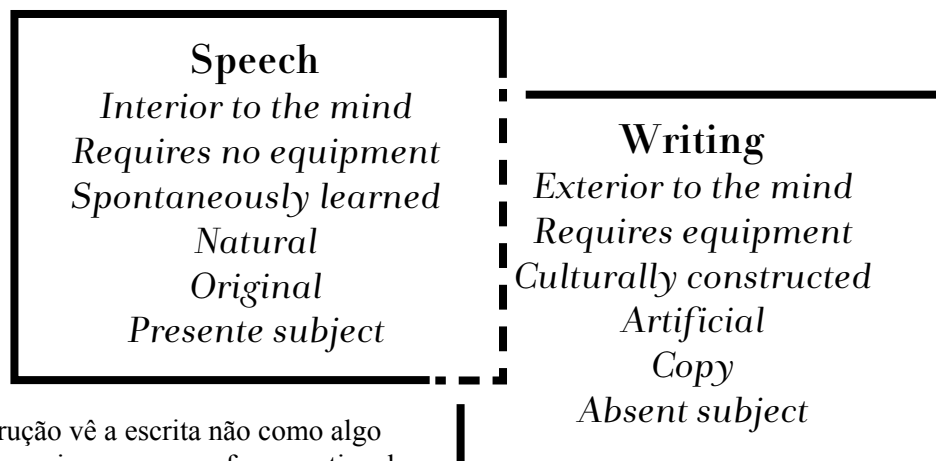
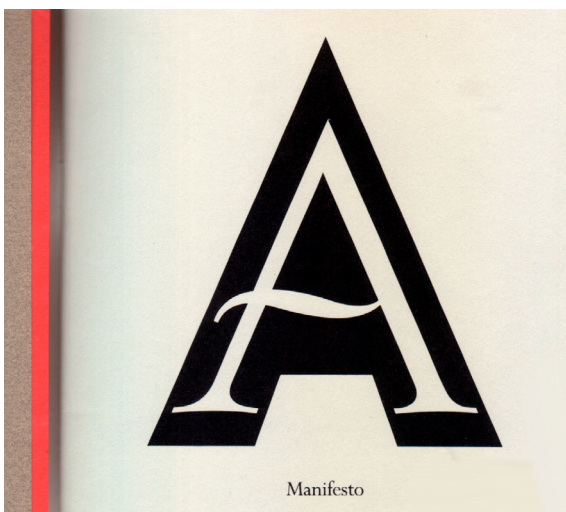


fig. 41 A Desconstrução vê a escrita não como algo “morto e abstrato” mas sim como uma forma activa de representação, invadindo o próprio discurso e tornando-se parte dele, através da materialização da relação entre a memória, o conhecimento e o próprio espírito.



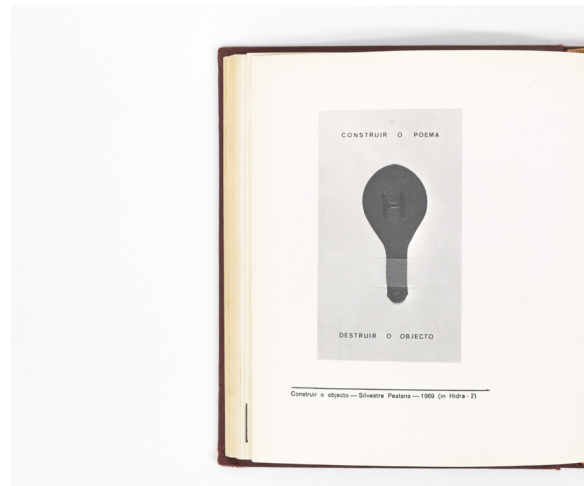
Derrida chamou ao seu estudo da escrita enquanto forma distintiva de representação de *Grammatology*. Este estudo incide na natureza do objecto, questionando todas as formas, estruturas e processos existentes na sua produção, acabando por se ligar directamente à tipografia e ao design gráfico. Da leitura de *Course in General Linguistics* (Ferdinand de Saussure), tendo em vista as potencialidades visuais tipográficas, Derrida parte para a construção do seu argumento. Para Saussure o significado do signo não reside nele próprio, não existindo uma relação natural entre o *signifier* e o *signified*. Em semelhança com o princípio básico Estruturalista, o foco passa pelas estruturas e padrões que geram significado, existindo o signo apenas como resultado destas, mantendo uma relação de dependência. No caso da linguagem, para Saussure esta existe em dois corpos distintos que resultam, após a sua articulação, em peças distintas. Assim, em vez de pensar a linguagem enquanto pensamentos que resultam em códigos, este mostra que esses pensamentos formam-se exteriormente ao corpo da própria linguagem. O alfabeto divide a linguagem entre o interior e o exterior, onde a escrita fonética (exterior) acaba por ser uma cópia oriunda de um sistema que mantém intacta a essência do interior. Para Derrida a relação existente é oriunda do cruzamento das partes, tornando-se dependentes, onde a Desconstrução mostra que tanto o discurso como a escrita falham da mesma forma: a reflexão transparente da realidade.

*“There  
is  
~~no~~  
~~full~~  
~~or~~  
~~innocent~~  
speech”*

(Lupton & Miller, 1996)

Saussure defende que existem apenas dois tipos de escrita, fonética e ideográfica, mas Derrida afirma que a própria escrita se compõe de uma série de elementos e funções “não-fonéticas”. O uso do espaço não é um acto infundado, ele próprio transporta um valor e é uma forma activa de comunicação e da própria linguagem, e tal como ele, muitos outros elementos vivem na tensão oriunda da relação da representação com o seu valor de mensagem.

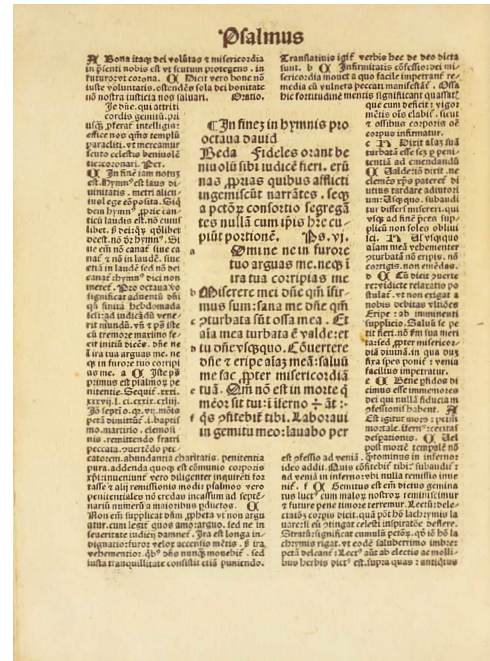
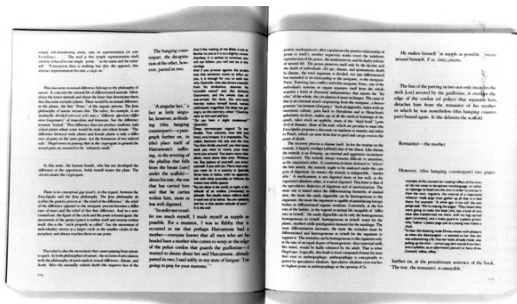
fig. 42a&amp;42b



*“Spacing and punctuation,  
borders and frames:  
these are the territory of  
typography and graphic  
design, those marginal arts  
that render texts and images  
readable”*

A escrita de Derrida foi desenvolvida de acordo com esta noção, fugindo às convenções de publicação académicas. O seu livro *Glás* continha textos paralelos com diferentes tipografias sugerindo diferentes vozes e modos de escrita, transformando certas características dos manuscritos medievais e dos jornais da época numa estratégia de autoria assumida.

Um estudo da escrita e tipografia que pretenda ser “desconstruído” deve analisar as estruturas visuais que tornam visível pela forma o conteúdo escrito através dos diversos componentes gráficos. A procura por layouts que funcionassem enquanto estruturas universais foi comum na Literatura comercial no séc. XX. A 1934 Jan Tschichold lança o manifesto *The Placing of Type in a Given Space* e em 1942 Don May o manual *101 Roughs*, onde ambos os teóricos apresentam uma série de soluções para conteúdos



genéricos mas com a diferença que as estruturas de Tschichold pretendem ser formas neutras para o domínio textual, enquanto que as estruturas de May ignoram as hierarquias convencionais. O que a Desconstrução permite, através da tipografia, é mostrar de que forma o design gráfico comunica o conteúdo em determinado contexto, podendo representar através da sua intervenção no objecto e através deste.



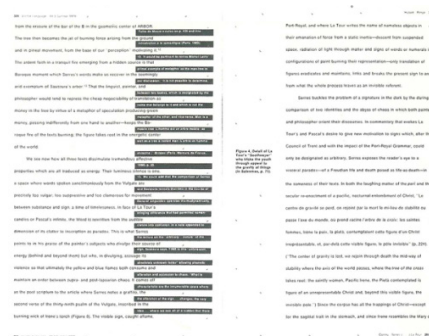
Cranbrook Academy of Art, com Katherine McCoy como principal promotora, foi um importante marco para as abordagens gráficas do design. Embora o interesse primário tenha sido a Literatura, do qual nasceu o jornal *Visible Language* (1978), este acabou por se tornar o primeiro confronto literário, desintegrando a estrutura e trazendo novas abordagens a esta, à escrita e ao próprio leitor, resultando num marco controverso para o design gráfico experimental. Esta procura e questionamento constante permitiram uma abertura relativamente à relação do conteúdo com o contendor, suas interações e estruturas, possibilitando aos designers uma maior liberdade na sua expressão pessoal e profissional. Tal provém do argumento inicial defendido:

## “Signification is not fixed in material forms”

(Lupton & Miller, 1996)

remetendo para uma abertura maior na intervenção do designer no processo de significação, embora este dependa sempre do leitor, dado que as suas interpretações são pessoais e privadas. Segundo Barthes e Foucault, o resultado é a soma de interações e relações entre os diversos sistemas e intervenientes, onde o indivíduo opera segundo uma grelha de possibilidades. Para Robin Kinross, o argumento Pós-Estruturalista foi usado pelos designers enquanto mote para as suas visões pessoais relativamente à forma e função tipográfica, embora o movimento defenda que o poder do signo se encontre na sociedade, **“yielding a critique rather than a celebration of humanist notions of taste and originality”**

(Kinross, 1994)



Em 1988 no MoMA (Nova Iorque, Museu de arte Moderna) ocorre a exposição *Deconstructivist Architecture* dirigida por Philip Johnson e Mark Wigley, acabando por ser um marco no movimento Desconstrutivista, elevando a sua prática nas diversas áreas e não apenas na Arquitectura. Wigley definiu este movimento:

*“A deconstructive architect is...not one who dismantles buildings, but one who locates the inherent dilemmas within buildings. (...) The impurity is drawn to the surface by a combination of gentle coaxing and violent torture: the form is interrogated.”*

(Venturi, Brown, & Izenour, 1972)

Para Wigley o importante passava pelo acto de questionar o próprio conteúdo, partindo de todos os seus intervenientes (desde a sua própria linguagem, materiais e processos). Não se trata então do objecto, mas do acto associado a este e todas as questões que o envolvem. As suas características visuais foram transportadas para o design gráfico, impulsionando o crescimento de um novo “ismo” não apenas no design, mas também nas restantes áreas. As visões acerca do Desconstrutivismo foram diversas, Chuck Byrne’s e Martha Witte’s descreveram o movimento na revista *Print* (1990) enquanto “*a philosophical germ circulating in contemporary culture that influences graphic designers even though they might not know it*”, em semelhança à visão de McCoy acerca do Pós-Estruturalismo enquanto “*a general attitude responding to the intellectual culture of the time*”<sup>(Lupton & Miller, 1996)</sup>.

O movimento Desconstrutivista foi o (re) nascimento da prática de questionar, de actuar perante o objecto, o seu universo e as suas relações. Daqui surgiu a *visual practice*, e embora Cranbrook possa ser mencionada com alguma leveza na sua evocação, transporta ainda hoje a maior variedade de práticas distintas.

Em 1994, em entrevista, Derrida foi questionado acerca da “suposta” morte do Desconstrutivismo, há qual respondeu:

*“I think there is some element in deconstruction that belongs to the structure of history or events. It started before the academic phenomenon of deconstruction, and it will continue with other names.”*

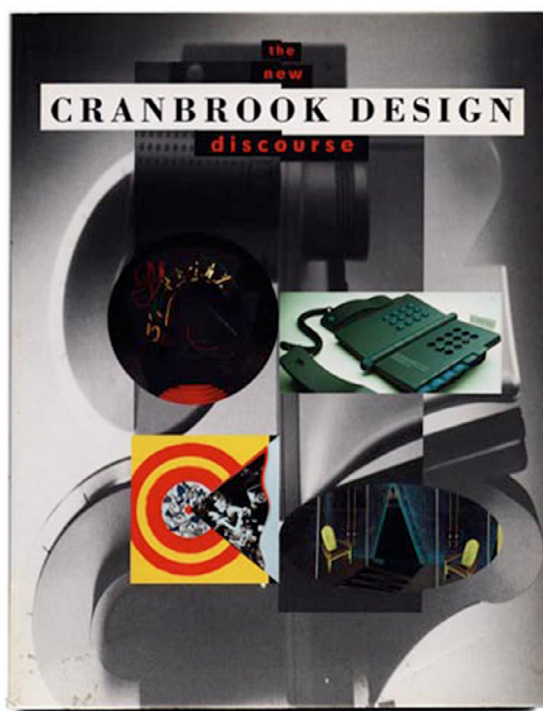
(Stevens, 1994)

### III. Investigação Teórica

- a Desconstrução
- a Cranbrook Academy of Art  
*"The most dangerous design school in the world"*

fig. 46

Cranbrook, assim como o próprio design, vive do relacionamento constante entre a Arte e a Ciência, trabalhando com as tensões existentes entre a racionalidade e a poética. Esta escola consegue, a partir da sua estrutura, estabelecer diversas relações com os artefactos, permitindo uma grande fluidez e abrangência entre estes e os seus intervenientes (desde o designer, seus processos, materiais, etc). Isto permitiu aos seus alunos, acima de tudo, uma liberdade de expressão e procura (inserida sempre em contextos específicos) que culmina num número infinito de novas abordagens e o debruçar sobre movimentos como o Desconstrutivismo, enriquecendo tanto a história do design (prática e teoricamente) como da própria sociedade.



Este modelo de ensino que aclama o caos da liberdade proveniente da relação do indivíduo com o seu mundo interior e exterior, relata o design como sendo um misto entre a experiência pessoal e profissional, materializada através do artefacto ou do seu próprio processo. O artefacto é assim o culminar da absorção de ideias e influências, tanto do próprio indivíduo como do que o rodeia, contribuindo não apenas para o seu crescimento individual mas também para o seu meio envolvente e intervenientes. Muitos destes artefactos acabam por viver num limbo entre o que é proveniente de um trabalho técnico, que obedece ao briefing proposto, mas que também é liderado pela criatividade acabando por ser o resultado desse mundo interior e exterior do designer. A forma como o designer se relaciona com este processo e consigo próprio é a essência que o distingue no mundo e de todos os outros.

A liberdade dá acesso a novos métodos processuais e permite ao designer a procura daquilo que o distingue de todos os outros, e ainda, identificar-se enquanto profissional e, até, enquanto indivíduo. Tal acaba por nos fazer perceber que o artefacto é então a soma, o resultado de um processo longo e complexo pelo qual cada indivíduo enquanto profissional passa, transportando essa viagem para o próprio artefacto, seja a nível prático, teórico ou conceptual. Um bom exemplo sobre como este processo pode ser descrito e apresentado de forma a se valorizar a ele próprio é um dos casos de estudo apresentados anteriormente: *Stealing Beauty exhibition catalogue*, projectado pela Graphic Thought Facility em 1999.



Nos anos 70 era visível uma procura pelo design universal, resultando no estudo e criação de estruturas pré-definidas para os diversos conteúdos existentes no mundo (sociedade, política, etc). O reflexo de tal é notório no método de ensino proposto pelas várias escolas do design, onde estas seguem uma ideologia teórica e prática, condicionando a própria intervenção e desenvolvimento dos alunos. Contrariamente, Cranbrook não se define por um único método prático e teórico, permitindo aos seus alunos que eles próprios trabalhem e adoptem uma postura de acordo com as suas ideologias pessoais e profissionais. Tal permite que o percurso do aluno seja muito semelhante ao próprio crescimento processual do design.



Estas diferenças ao nível do ensino possibilitaram aos alunos de Cranbrook dos anos 70 que, contrariamente à maior parte das restantes escolas da mesma época, se propusessem à disciplina com uma postura mais diversificada e aberta. Perante a base pela qual o design se regia na altura estes alunos mostraram um espírito desconstrutivista, conseguindo apreender de diferentes formas a disciplina, possibilitando resultados distintos tanto a nível do conceito como do próprio processo. O importante não seria apenas o resultado final mas também todo o seu processo, partindo da sua própria estrutura para se questionar, permitindo uma abrangência experimental muito maior. Não se tratava da expressão pessoal dos alunos, mas de uma abordagem que permitia uma maior liberdade relativamente ao papel do próprio designer e sua intervenção no objecto, no seu processo e na própria sociedade, sempre alicerçado num contexto.

fig. 48

Apesar da resistência inicial a esta abordagem de Cranbrook relativamente ao ensino e ao próprio design, outras escolas dos Estados Unidos mostraram-se entusiasmadas e começaram a partir da mesma abordagem, levando a que tal fosse visto como uma nova tendência e uniformizando-a.



Ainda hoje é facilmente observado que as escolas oferecem diferentes perspetivas e formas de ensino sobre a disciplina, embora com uma estrutura base semelhante. A própria interacção com outras áreas é cada vez mais procurada, e é notória a diferença de resultados obtidos tanto a nível de artefactos como do próprio ambiente de ensino entre estas e escolas mais focadas no desenvolvimento próprio, mais fechado.

A tendência despertada por Cranbrook nos anos 70 incentivou a procura por novas influências que rapidamente se tornaram visíveis, vindas em sua maioria da Literatura Francesa Pós-Estruturalista e da crítica Pós-Modernista. A relação entre o design gráfico, o conteúdo verbal e o próprio leitor ganhou uma nova abertura, alicerçada essencialmente na teoria linguística semiótica e rejeitando a abordagem científica da transmissão de significado. Por parte dos alunos, o maior foco eram as relações entre o texto e imagem e os seus processos de leitura, explorando tanto os diferentes níveis de intervenção do designer como do leitor e abrindo portas a diferentes formas de interacção entre o conteúdo verbal e visual. O design começa a ser entendido como uma poderosa forma de comunicação, atacando a neutralidade dos signos e explorando as dinâmicas presentes na sociedade, de modo a conseguir influenciar e persuadir a sua resposta enquanto audiência.

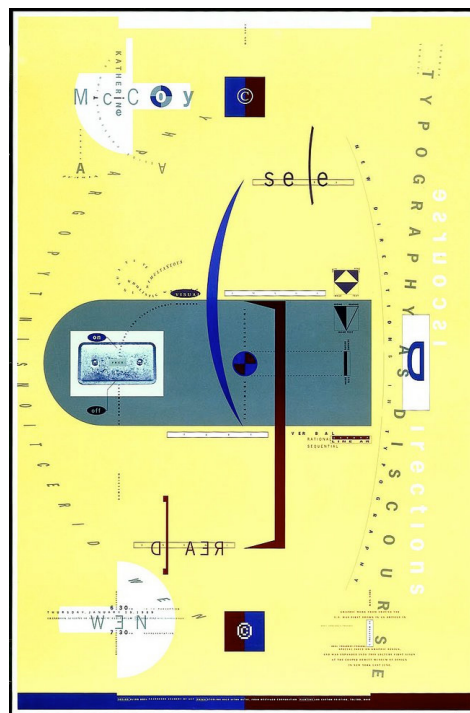
Esta abertura possibilitou, mais que nunca, a experimentação e consequentemente a imensidão de artefactos dos quais resultaram posições distintas relativamente ao papel e intervenção do designer. Se em alguns casos o seu trabalho parecia ser quase que invisível e irreconhecível, por outro lado havia uma forte componente pessoal refletindo apenas o indivíduo, despertando diversas abordagens e discussões relativamente ao tema da autoria.

O artigo "Designer as author" de Michael Rock, escrito a 1996, é uma boa e rápida leitura que explora a temática da autoria.

Este diálogo acerca do significado possibilitou novas dinâmicas entre o conteúdo e o leitor com o intuito de possibilitar um diálogo mais longo e no qual o leitor participa mais activamente, onde o design é considerado como catalisador para múltiplas interpretações que nos levam a múltiplos caminhos e que de certa forma são inevitáveis dada a ligação natural do indivíduo com o mundo e suas condicionantes.

Como abordado já anteriormente, este desenvolvimento conceptual e prático permitiu ao artefacto ser mais que um objecto: **forma e conteúdo**. Cada layer pertencente ao processo tornou-se, consequentemente, parte integrante da mensagem (o que sempre aconteceu e apenas se tornou mais visível, palpável). A palavra (sucessão de letras) ganhava assim uma dinâmica diferente, e estava associada não apenas ao alfabeto ou ao texto, mas também a um conjunto de dimensões constituintes do artefacto. A tipografia também ganha um novo ênfase através destas abordagens, e o design assume-se cada vez mais enquanto um discurso crítico (visual e conceptualmente).

*"The pieces talk about themselves and expose their own*

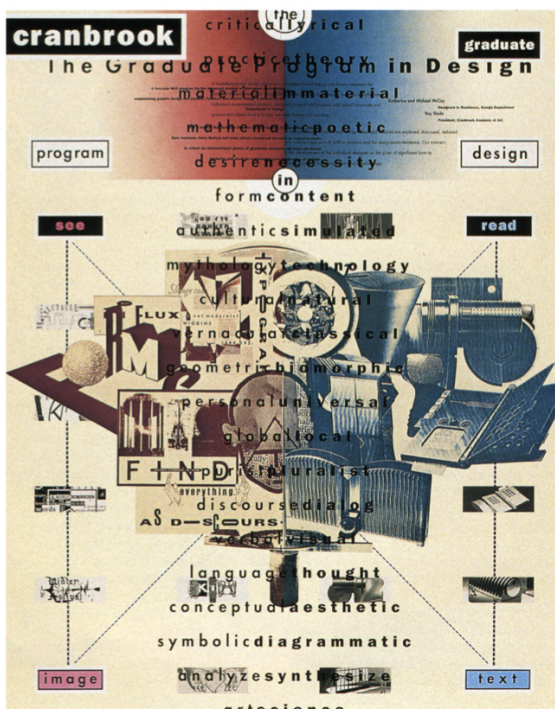


*mechanics, holding a discourse or dialogue about their own constructs."*

(McCoy & McCoy, 1990)

A ideia do “design universal” criada sobretudo no Modernismo tornou-se cada vez mais rejeitada pela pluralidade cultural Pós-Modernista, e os artefactos gráficos provenientes de Cranbrook, direccionados para a exploração crítica e discursos acerca do significado da forma, são um comprovado exemplo.

fig. 50

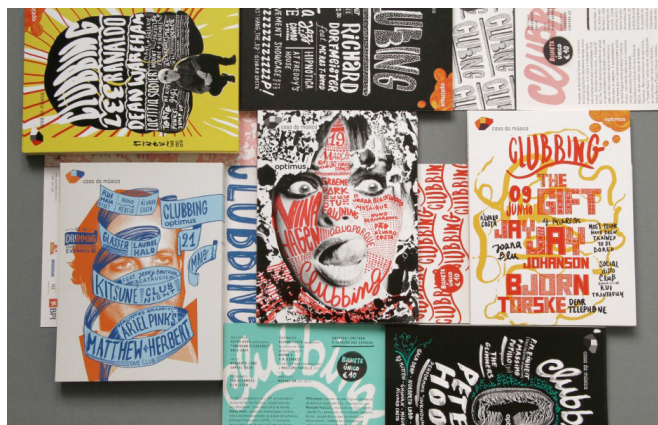


Cranbrook não é o único exemplo fruto das novas perspectivas teóricas e práticas do design que se foram desenvolvendo principalmente com a Modernidade e Pós-Modernidade, mas acabou por se afirmar como um espaço no qual se pode errar e correr riscos, tirar partido da crítica para crescer enquanto se tem espaço para tal, sem que seja visto como um acontecimento infeliz. Este tipo de ensino é o resultado da exploração, experimentação, investigação, crescimento, e acima de tudo, dos seus alunos. Um ensino que se tornou cada vez mais necessário e que gerou diversos profissionais que se tornaram incansáveis nos seus resultados, e que permitiram o desenvolvimento da disciplina e consequentemente, da sociedade. Cranbrook tornou-se mais que uma escola: ao mesmo tempo que se assume como a mais perigosa do mundo, assume-se também como uma ideologia de pensamento, de prática.

### III. Investigação Teórica

#### .b O design gráfico e a exploração da representação visual

Desde cedo que o designer se propõe a questionar o mundo, as suas dimensões e as estruturas que o compõem. Este actua sobre diversos contextos e conteúdos, e esteve presente desde os primórdios da existência do Homem, embora associado a outras definições como artesão, por exemplo. A prática do design é cada vez mais definida por uma utopia derivada da generalidade, das diversas áreas que surgiram ou se associaram à disciplina, seja a nível prático ou teórico. Actualmente o designer pode projectar das mais diversas formas, sobre os mais diversos artefactos ou contextos. Esta abrangência revela a necessidade cada vez mais alargada da sociedade em reflectir sobre os artefactos que habitam o mundo, de forma a potenciar os mesmos, a sua cultura e a própria sociedade. A Literatura e o design sempre caminharam lado a lado, embora que de formas mais tímidas consoante o contexto em que se inserem.



A ideia da palavra enquanto uma representação é estudada já desde os primórdios da natureza humana, e é potenciada pelo próprio estudo e evolução da linguagem. As explorações que surgiram ao longo dos séculos são diversas, desde movimentos artísticos, artefactos, artigos, etc. Apesar da sua diversidade, todas elas contribuem para um espólio rico e que comprova que a investigação prática é uma mais valia, permitindo ao indivíduo explorar não apenas o artefacto mas tudo que o compõe. Na investigação presente tal é bem patente, e daí a importância de conhecer Fernando Pessoa, o seu processo criativo, e a sua visão do mundo. Um artefacto é a matéria conceptual que ascende a fisicalidade, transportando sensações, sentidos, histórias, sendo a reunião de todos os sentidos do Homem. Um livro não contém apenas palavras, a página em branco é um espaço que pode ser ocupado com as mais diversas projecções, funcionando como as paredes brancas de uma galeria.



Ver exemplo  
descrito na  
página 98

Esta analogia à galeria é muito interessante, o livro pode ser visto na mesma medida: o espaço projectado para ser a habitação de uma história, ou de uma visão sobre o mundo. Todos os seus mais pequenos pormenores são pensados para transmitir ao visitante uma mensagem, uma ideia, ou um mero contexto no qual este se deve sentir inserido. É o espaço onde todos os seus sentidos estão apurados e procuram comunicar, nem que seja de forma silenciosa. Tudo isto compõe um processo de comunicação.

O design gráfico é actualmente uma forte vertente comunicacional, abrindo portas a cada vez mais tipos de discurso, potenciados em grande parte pelo crescente desenvolvimento identitário por parte do designer. Os próprios suportes são cada vez mais questionados, reinventados no seu contexto, explorando a ligação entre os diversos intervenientes, principalmente leitor e artefacto. Esta questão identitária tem ganho um ímpeto cada vez mais significativo por parte das marcas, na procura de vender não apenas um produto mas sim uma ideia, história e contexto.





A abordagem de Cranbrook relativamente ao design permite o erro e, consequentemente, a evolução, a descoberta. Um processo regenerativo que brota resultados cada vez mais distintos, nas mais diversas vertentes e contextos. A procura pela desconstrução do problema e, consequentemente, do próprio universo é também uma abordagem que promove a renovação pois leva o indivíduo a encontrar no desconhecido (através

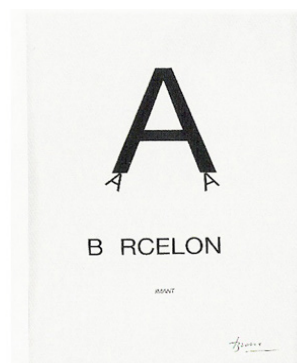


do que lhe é familiar) os seus novos paradigmas e consequentemente, os paradigmas da sociedade. Actualmente vivemos numa sociedade pluralista, coberta das mais diferentes perspectivas, e é essa a grande vantagem do designer: poder encontrar em cada perspectiva, um bocadinho de si, e projectar em tudo que lhe pertence uma realidade diferente todos os dias.

fig. 53

#### IV. Fernando Pessoa elevado a três a O designer enquanto processo criativo

Desde cedo que a relação entre o designer (reconhecido com outras nomenclaturas nas diferentes épocas) e a linguagem é muito próxima. A linha que separa a linguagem enquanto uma estrutura de código complexo e a sua dimensão visual é muito ténue, dado que na verdade apenas se trata de diferentes dimensões ou formas de abordar o objecto. A estrutura na qual a linguagem se baseia e foi sendo desenvolvida ao longo dos séculos, nas suas mais diversas multiplicações (línguas), necessita de ser representada dado que a comunicação, a troca de informação entre os indivíduos é a sua principal razão de existência. Desde cedo, como a análise de precedentes revela, o indivíduo questiona visualmente o processo comunicativo e representativo da linguagem no espaço (a folha em branco) inserido no artefacto. As letras, parte do código que forma palavras e consequentemente o valor de mensagem, ascenderam à individualidade e foram sendo esmiuçadas das mais diversas formas, nos mais diversos objectos.



Esses mesmos objectos foram alvo da desconstrução de pensamento, mostrando-se em tons superiores ao de mero objecto, afirmando-se como peças fundamentais de conceitos, ideologias, correntes artísticas.

fig. 54

Mas, **qual é na verdade o papel do designer neste processo?** A sua intervenção pode ser muito diversificada, assim como o próprio nível de acção. O designer pode ser desde um técnico contratado para executar um trabalho muito rigoroso e específico, já definido na sua totalidade, como aquele que possui total liberdade para ser a voz do autor e proclamar o texto após um novo processo criativo (agora o do designer). Sendo o designer um novo intérprete (assim como Germana Tanger o foi), abordando não apenas o texto mas tudo que o compõe, exercendo todo um novo processo com uma perspectiva, muitas vezes, distinta de todas aquelas que pudessem surgir de outros indivíduos, **deverá este ser aclamado de co-autor?** O texto, de alguma forma, agora possui a sua intervenção, e foi cunhado com a sua identidade, a sua forma de ver e abordar o mundo. E essa individualidade é o que de algum modo distingue um bom profissional no meio de tantos outros, principalmente no meio artístico. E como Cranbrook mostra, a liberdade possibilita ao designer a amplitude na descoberta, exploração, não apenas de si próprio mas também da sociedade, do mundo, dos próprios artefactos. É assim um processo de constante crescimento e troca, em que **o indivíduo projecta o mundo a partir de si próprio, e o mundo projecta nele aquilo pelo qual se compõe.**

O que esta investigação propõe a nível projectual é apresentar abordagens visuais que representem os heterónimos de Fernando Pessoa (ou seja, ele próprio). Não se trata de representar o texto enquanto a sucessão de letras que são impressas já nos milhares de livros que as transcrevem, mas sim de aceitar o grande desafio de conseguir personificar através do artefacto tudo que o autor representa e transporta, acima de tudo, nos seus poemas. Este artefacto será a voz que proclama Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis como um só, mas de feições totalmente distintas e inconfundíveis, traduzindo para a visualidade não apenas as palavras mas também a alma que as tornou desde sempre imortais.

A nível nacional e internacional as interpretações e reinterpretações de Fernando Pessoa e seus heterónimos são imensas e diversas ao nível de artefacto ou da plasticidade gráfica. A análise ao poeta, aos seus poemas e heterónimos é também já alargada e densa, embora cada indivíduo possua a vantagem de se poder aventurar nos poemas e obter uma nova e renovada façanha, sem que esta se encontre certa ou errada.

Ao longo das décadas a sociedade foi renovando a sua forma de ver e apreciar o mundo, a arte, os objectos, os conceitos, apelidando cada uma destas formas como uma era, um estilo. O Classicismo e o Modernismo, por exemplo, reflectem sobre os mesmos artefactos mas abordando-os de formas distintas, obtendo resultados diferentes mas igualmente válidos. O que a Desconstrução nos mostra, assim como Cranbrook, é o mesmo: a pluralidade habita o mundo e a sociedade, e é ela que os vai renovando, partindo da própria problemática e suas estruturas para poder chegar a diferentes conclusões. Picasso é o maior exemplo desta multiplicidade: a partir da sua pintura conseguiu mostrar ao mundo que se trata apenas de perspectiva, e que todas elas habitam no indivíduo.

fig. 55



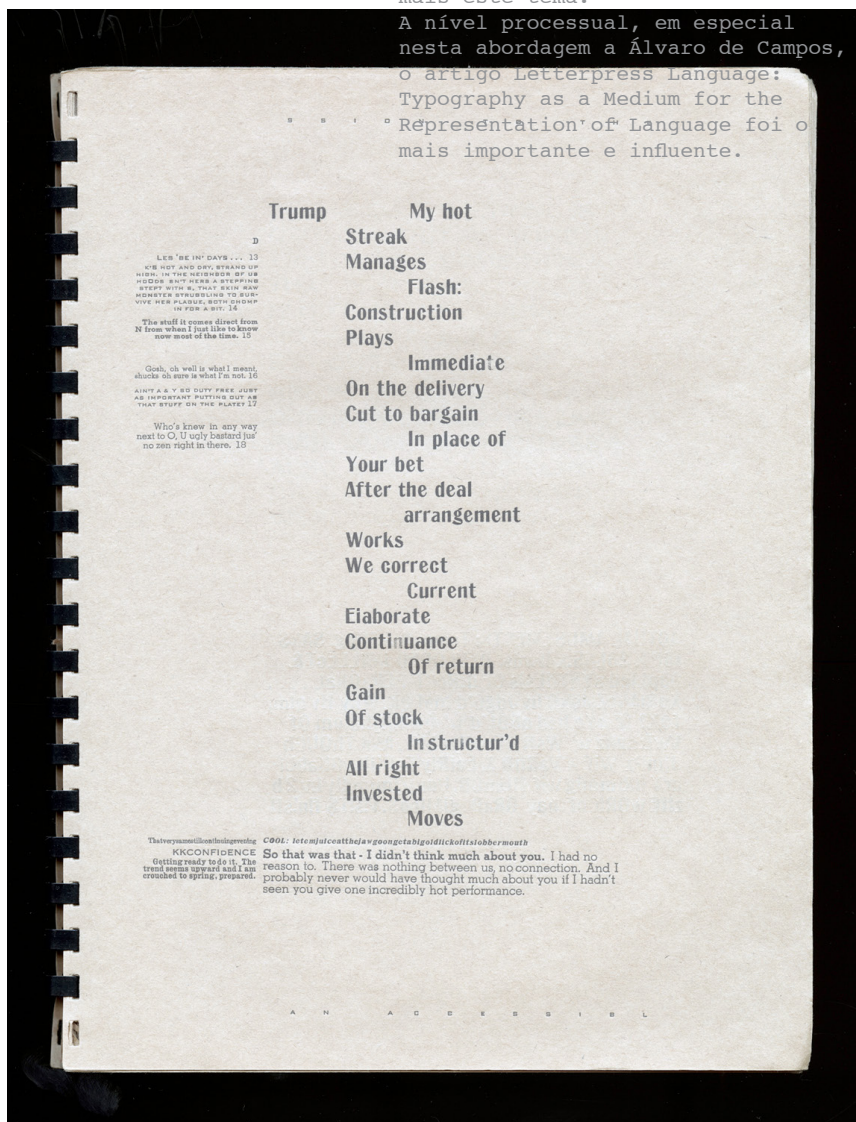
Abordagens com o mesmo princípio aqui implícito são já diversas, como a investigação comprova. O que esta pretende especificamente é mostrar uma outra perspectiva dos heterónimos de Fernando Pessoa a partir da exploração visual da linguagem, esmiuçando o processo criativo do designer para posteriormente se perceber qual o impacto resultante de uma maior abertura por parte do designer relativamente ao seu processo criativo para a leitura do artefacto pelo leitor.



O artigo *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art* (1994) de Johanna Drucker foi o principal impulsionador desta questão. A leitura do artigo abriu largamente as portas para uma interpretação mais coerente e correcta por parte do leitor (estando ele ou não familiarizado com o design) e permitiu um diálogo muito mais longo entre este e o designer. O artigo acabou por impulsionar uma leitura muito mais atenta de 26'76 (1976), *From A to Z* (1977) e *Against Fiction* (1983) e uma maior valorização por parte do leitor relativamente aos artefactos e à própria autora.

Johanna Drucker, é uma teórica e crítica que ronda temas como a tipografia, poesia visual e arte, possuindo diversos livros publicados. Em *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art* (1994) a autora fala acerca da forma como a crítica artística do Futurismo, Dadaísmo e Cubismo falhou na contemplação dos artefactos resultantes da relação visual e poética das formas de representação, o que é de grande interesse caso o leitor pretenda explorar um pouco mais este tema.

A nível processual, em especial nesta abordagem a Álvaro de Campos, o artigo *Letterpress Language: Typography as a Medium for the Representation of Language* foi o mais importante e influente.



A escolha literária para a exploração presente, para além de estar directamente relacionada com o desafio e a dificuldade encontrada em reflectir sobre um poeta tão acariciado, é a procura de poder confrontar num único objecto três visões totalmente distintas mas que surgem do mesmo indivíduo. No decorrer desta investigação, a ideia de que o mundo está repleto de abordagens diversas sobre os mesmos artefactos que nos proporcionam a evolução, o conhecimento cada vez mais afinado do mundo, está fortemente implícita. E a escolha de Pessoa é a continuação desta mesma reflexão: todos os heterónimos abordam o amor, a natureza, a sociedade, o mundo e o seu papel nele, com visões distintas mas que não se anulam, apenas nos mostram que o mundo pode ser habitado e vivido de formas até irreconhecíveis para os seus diversos habitantes. Dado que até agora se fala e defende maioritariamente uma postura livre do designer, com liberdade processual e de exploração, foi imposto outro desafio: em Ricardo Reis existe a obrigação de representar a visão de outro indivíduo relativamente ao poema. Neste caso a escolha recai sobre António Manuel Ferreira, professor associado com agregação do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro. Esta obrigação proposta, para além de proporcionar uma investigação mais alargada, mostra a versatilidade do designer, que apesar de ainda possuir liberdade criativa a nível gráfico, se propõe a representar uma visão já alicerçada, mesmo que esta seja discordante da sua.

O designer é então o mediador deste processo comunicativo que começou em Fernando Pessoa e que provavelmente, nunca terminará. Esta é uma das muitas abordagens que já habitam o mundo, e pretende declamar uma outra perspectiva sobre a linguagem, o processo criativo e comunicativo que envolve não só o poeta, designer e leitor, mas acima de tudo o artefacto, propondo uma abordagem que valoriza as potenciais ligações projectadas pelo mesmo.

António Manuel Ferreira tem como principal área científica de investigação a Literatura Portuguesa, partilhando ainda o especial interesse pelo conto literário e a recepção da literatura greco-latina. Doutorada em Literatura pela Universidade de Aveiro, possui diversas publicações, desde livros, revistas, artigos e recensões. “Do canto ao conto – Estudos de Literatura Portuguesa” é um dos seus livros de autor publicados e é a base para a exploração gráfica do heterónimo Ricardo Reis. António Ferreira é ainda coordenador da Linha de Investigação “A Narrativa Breve”, integrada no Centro de Línguas e Culturas da UA, da Área de Literatura Portuguesa do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro e presidente da ALAEP – Associação Labor de Estudos Portugueses do Departamento de Línguas e Culturas da UA.

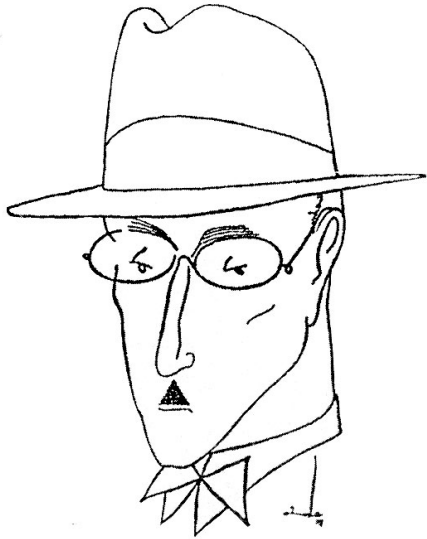


#### IV. Fernando Pessoa elevado a três

##### .b Fernando Pessoa e seus heterónimos

Fernando Pessoa é já um nome importante e inconfundível, tanto a nível Nacional como Internacional. A sua obra é vasta e muito rica, condecorada e abordada centenas de vezes pelos mais diversos motivos. Filho de Joaquim de Seabra Pessoa e Maria Madalena Pinheiro Nogueira, nasce a 13 de Junho de 1888 o modernista, futurista e inovador Pessoa, sempre muito ligado às suas raízes, à sua pátria e a si próprio. Aos seis anos de idade foi para África do Sul, o que lhe concebeu um domínio total da língua inglesa, e era descrito como *um rapaz tímido e cheio de imaginação, um estudante brilhante*. Em 1905 volta para Lisboa, começa a frequentar o Curso Superior de Letras (que abandona dois anos depois) e acaba por seguir um rumo próprio, fazendo uso da Biblioteca Nacional como o seu panteão cultural, onde estudou desde filosofia, sociologia, religião, e aprofundou a Literatura Portuguesa.

Como escritor, a língua inglesa e portuguesa foram as suas predilectas. Em 1912 já publicava o seu primeiro ensaio de crítica literária e em 1914, poemas mais maduros. Foi um activista modernista, fundador de correntes como o “Interseccionismo” e o “Sensacionismo”, que exercia o seu poder literário e cívico através da sua escrita e conversas informais com reconhecidas figuras literárias portuguesas. Embora descrito como reservado, Pessoa foi o autor da pluralidade, que se desdobrava em personagens que nos parecem quase reais dada a existência de biografias, fortes características físicas e personalidades, visões políticas e religiosas. “Mensagem” foi um poucos livros/textos publicados em vida, mas a herança que deixou é tão rica e vasta que ainda hoje não está totalmente inventariada pelos estudiosos, com obras ainda em fila de espera para publicação.



## *Por tudo que compõe o poeta, a sua vida e*

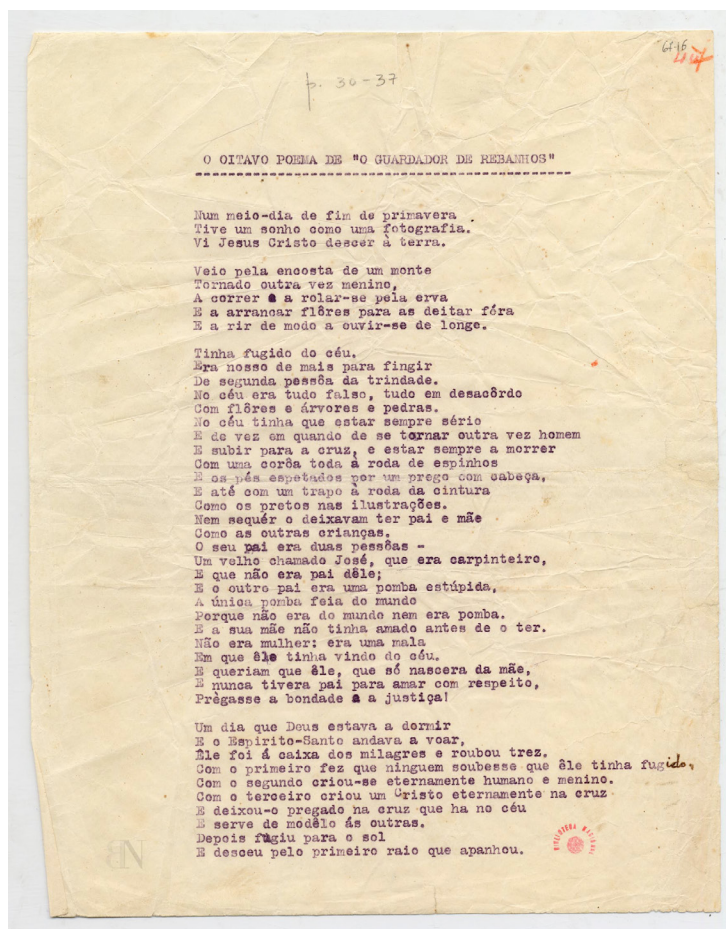
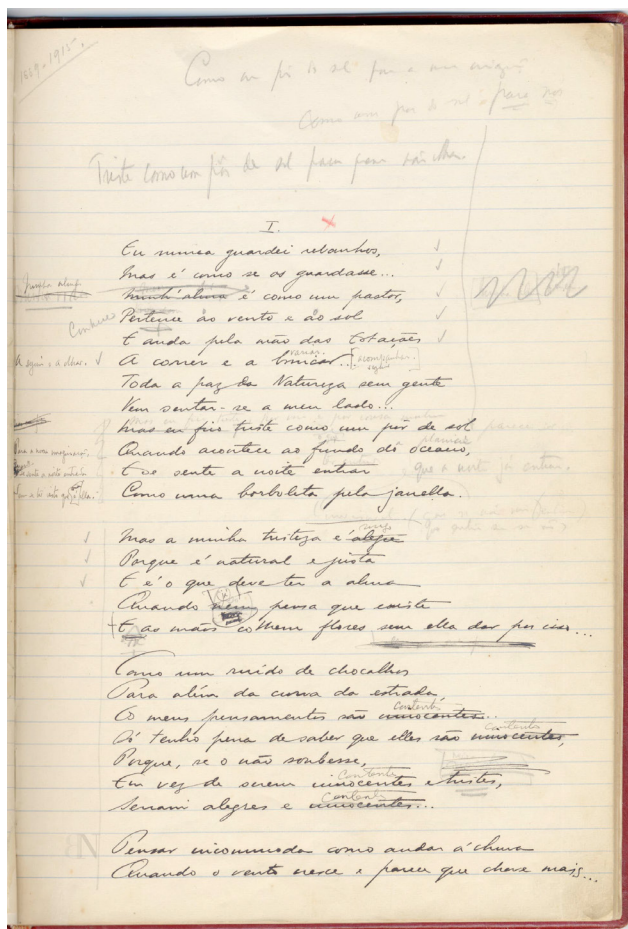
Uma das características mais reconhecidas de Fernando Pessoa é a sua multiplicidade. Os seus heterónimos ganharam vida, não apenas pelos seus textos, mas pela dimensão de veracidade que invadia todo e qualquer pormenor que os compunha. São como irmãos de Pessoa, uma família que se completa como um puzzle inigualável. Porque, mais importante que os heterónimos serem reais para Pessoa, era o conseguirem ser para o mundo presente e futuro. Embora não seja o único poeta que transporte esta característica, foi o mestre em pairar no mundo com a liberdade de se multiplicar nas sensações, sentidos e amarguras da Modernidade. A forma como se dedicou a explorar a sua própria personalidade, possibilitando encarar a sociedade não com a obrigação individualista mas sim com a capacidade de se definir enquanto indivíduo como consequência da multiplicidade, abriu portas a Pessoa para hoje ser reconhecido a nível nacional e internacional como um dos melhores poetas de sempre.

fig. 57a–57c

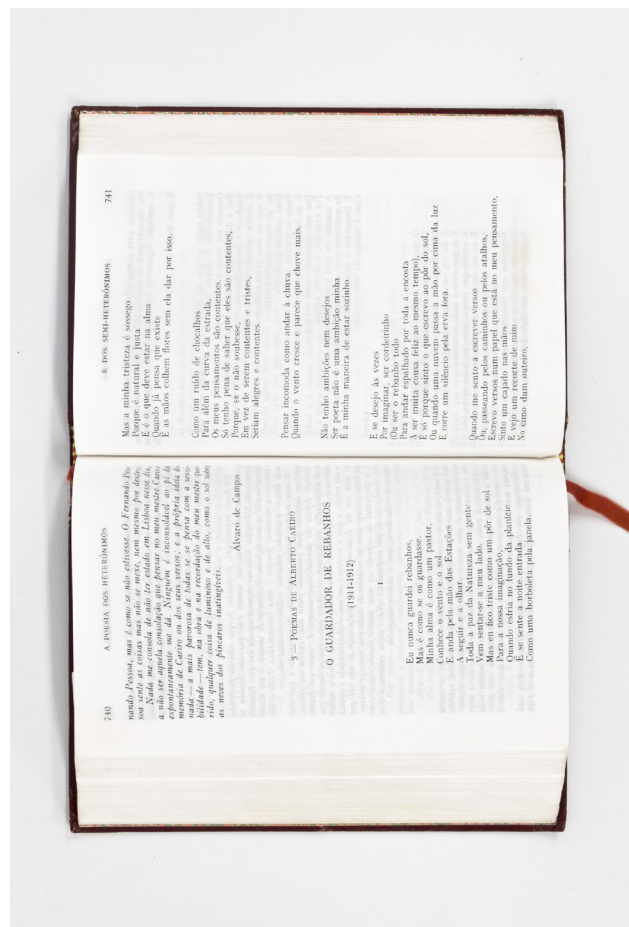
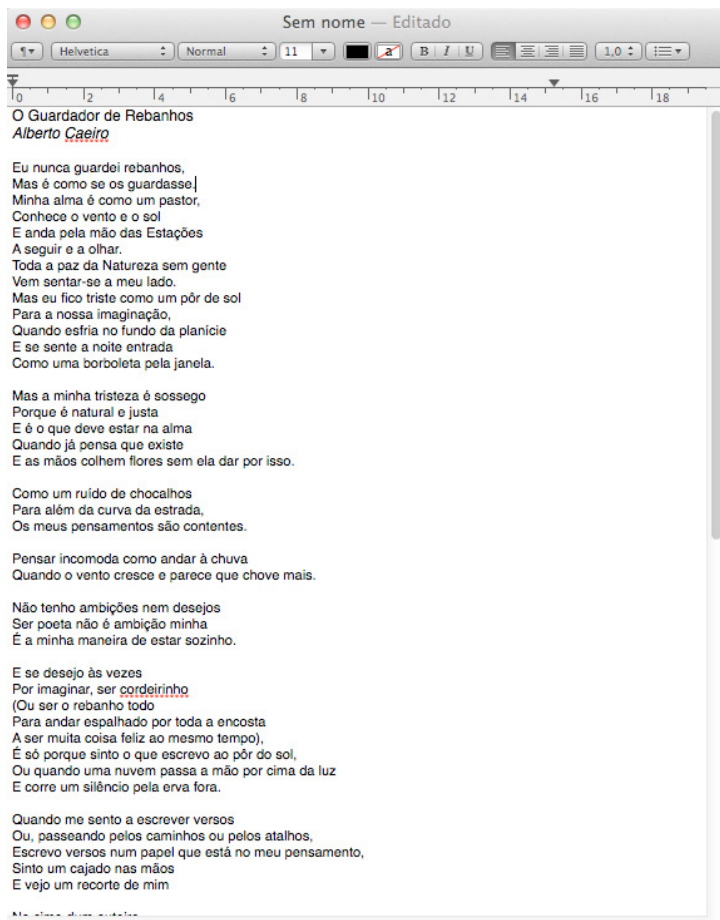


*obra, aqui fica uma  
das viagens mais  
assustadoramente  
aconchegantes que uma  
investigação prática  
poderia ter:*

A partir destas quatro  
imagens percebemos os  
diferentes estágios pelos  
quais o poema passa,  
partindo do processo  
criativo do próprio poeta  
até às diversas abordagens  
que surgem com a conclusão  
e publicação da obra.







(...) pauses are  
not accidental or  
mistakes, but in fact  
are expected, wanted  
and intentional;  
the nature of the  
medium itself"

(Noble & Bestley, 2001)

#### IV. **Fernando Pessoa elevado a três**

- b Fernando Pessoa e seus heterónimos
- a Alberto Caeiro

*“Se, depois de eu morrer,  
quiserem escrever a  
minha biografia,  
Não há nada mais  
simples.*

*Tem só duas datas – a da  
minha nascença e a da  
minha morte.*

*Entre uma e outra todos  
os dias são meus”*

*meses\**  
Alberto Caeiro

16 de Abril de 1889 – Junho de 1915



Do erro da palavra “meses”,  
descrita na impressão  
anterior, surge o parágrafo  
seguinte. Este não foi  
apagado para nos relembrar  
que um dos maiores prazeres  
do percurso académico é  
a liberdade do erro, e a  
aprendizagem que  
\* dele resulta.

Meses é aquilo que fizeram de si o Mestre.  
O Mestre da vida, do campo, da sua Literatura. A  
sua procura sempre foi muito precisa: a natureza da  
realidade. *Basta existir para se ser feliz* disse, mas  
as suas palavras sempre mostraram a ânsia de quem  
procura em constante algo que parece fugir a cada  
instante. Um livro em branco, despido de palavras e  
pontes foi a abordagem conceptualmente  
adquirida inicialmente.

Definição de “livro” segundo  
o dicionário da Porto  
Editora: reunião de cadernos,  
manuscritos ou impressos,  
cosidos ordenadamente,  
formando um volume  
encadernado ou brochado; obra  
literária ou científica, em  
prosa ou verso



Um objecto poderoso e com uma mensagem muito  
própria, que exposto se iguala a uma obra artística que  
precisa de ser apreciada com tempo, para que possamos  
projectar em si a nossa própria natureza. O problema  
desta abordagem está precisamente num ponto comum  
com Alberto Caeiro: a dualidade. Em conversa com o  
professor António Manuel Ferreira, do Departamento  
de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro,  
a ideia de que existem duas visões sobre a obra de  
Alberto Caeiro consolidou-se. Estas visões distintas são  
como que duas dimensões do autor: uma superficial e



fig. 60a&amp;b

mais pálida, onde o autor é acompanhado da ideia de natureza simplificada, pacífica, projectada na imagem do pastor que guia o seu rebanho; e outra que padece de uma leitura mais aprofundada e complexa e que nos remete para um indivíduo perseguido pela procura da paz natural que parece nunca ser encontrada dado que como indivíduo o autor não se pode desmembrar da sua condição de ser pensante e errante (visível em: “*Pensar incomoda como andar à chuva*”). Dada esta dualidade de visões relativamente à obra, a abordagem projectual anteriormente revelada não é perceptível para o público na sua generalidade, tornando-se um artefacto meramente vazio para este. E aqui surge a questão: **para quem se está a projectar? Qual o nível de leitura pretendido?**

O objectivo passa por conseguir criar um artefacto que consiga acima de tudo estabelecer um diálogo entre os intervenientes: o poeta, o leitor e o designer. E assim sendo, o ideal será projectar de forma a que seja perceptível para ambas as visões, sem que nenhuma destas perca a sua essência. Alberto Caeiro transmite nas suas palavras uma presença muito própria, conseguindo estabelecer com o leitor uma ligação próxima e de reconhecimento. O artefacto teria

de conseguir transmitir esta proximidade, a sensação de conforto que o indivíduo reconhece no seu lar, perto daqueles que lhe são queridos.

O conceito inicial de uma nova abordagem parte da ideia de diário gráfico: folhas amarrutadas, manchas de tinta, palavras rabiscadas e reescritas inúmeras vezes. Tipograficamente, a primeira

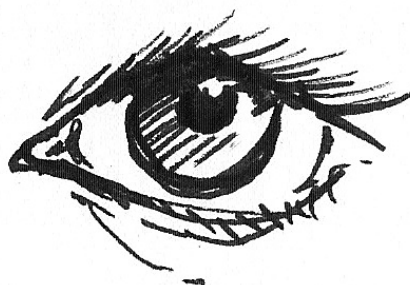
abordagem é direcionada para a própria escrita manual do poeta, que foi facilmente encontrada nos documentos cedidos online pela Casa Fernando Pessoa. O problema desta abordagem passa pela questão da essência da sua escrita. O que a distingue de todas as outras, tal como os próprios documentos, é o facto de ter sido o próprio autor a exercer o seu processo criativo. Estes documentos são evidências visuais do seu processo, transportando não só as suas palavras, mas também os seus erros, hesitações ou delírios. Assim, esta escrita é perceptível como parte integrante ainda do processo criativo de Fernando Pessoa, transportando um espírito próprio que nunca poderá ser encontrado em outro indivíduo ou artefacto que não o mesmo. Nos documentos cedidos pela Casa Fernando Pessoa encontram-se também cópias dos poemas finalizados do poeta, estes já escritos em máquina de escrever. Apesar de redigidos de forma mais mecanizada, a sensação de proximidade e reconhecimento permanece, conseguindo ainda nos remeter para a sua época de vivência. Assim, em testes comparativos de ambas as linguagens tipográficas, a máquina de escrever revelou-se a melhor opção pelos motivos já implícitos acima.

(ver documentos na página 66)

Os elementos já descritos pertencentes a um diário gráfico foram sendo trabalhados, juntamente com a própria textura do artefacto. Alberto Caeiro transportava na sua escrita uma sensibilidade apurada para a natureza e seus constituintes e, portanto, este teria de ser um artefacto com o qual o leitor pudesse criar uma ligação não só visual mas também palpável. A textura visual começou por ser explorada a partir da fotografia, na tentativa de se conseguir transportar no artefacto elementos naturais da forma o mais real possível.



Em termos ilustrativos, o lado mais profundo e “negro” do poeta foi o mais explorado, com traços pretos e fortes. Em termos de composição física do artefacto, a procura de textura ocorre em dois sentidos: a composição física do próprio papel e as diferentes texturas tanto visuais como palpáveis que este pode proporcionar. Em primeira instância o papel reciclado creme foi o mais trabalhado, ao qual se juntou o papel vegetal de forma a transparecer um discurso mais ilusório, que conseguisse trabalhar as dimensões de leitura da palavra na leitura do artefacto.



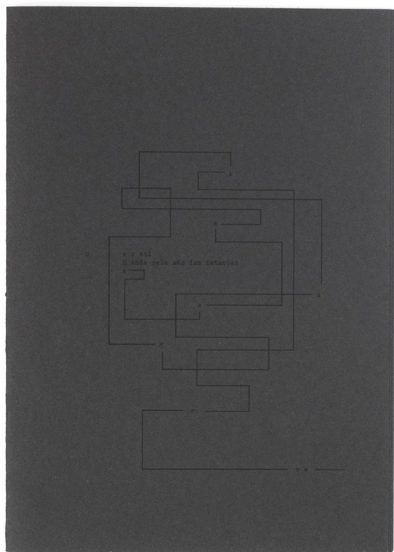


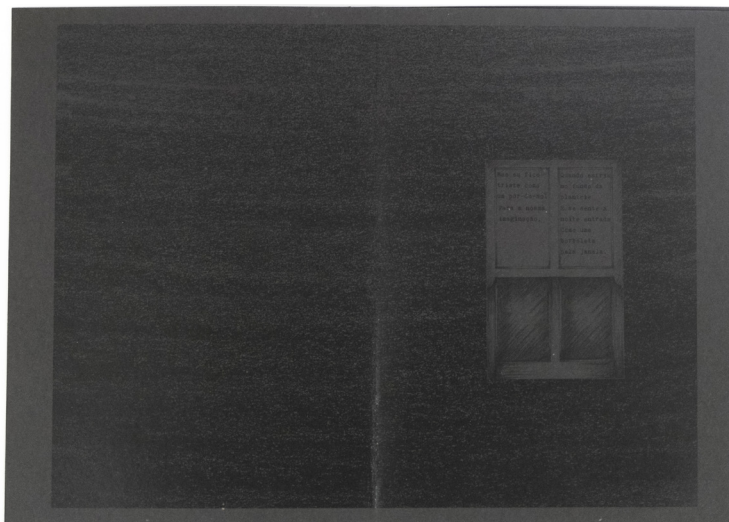
fig. 63

Com a maquete concluída, o tom negro parece insuficiente. Parece haver duas linguagens que se confrontam: a leveza de uma borboleta contra um céu negro de estrelas barulhentas. As duas linguagens acabam então por, em vez de se complementarem, batalhar no artefacto que parece cair num limbo vazio entre as duas visões da poesia de Alberto Caeiro.

Posto tudo isto, a principal necessidade passa por conseguir chegar ao artefacto que combinará ambas as abordagens na medida que o designer procura. A ilustração de traço forte e obscuro fornece um carácter distinto ao artefacto, fazendo da opção preto / branco a mais adequada sobre o papel reciclado creme e vegetal. A abordagem inicial, da total ausência da palavra, não foi esquecida e um pequeno teste foi efectuado: um livro totalmente negro.

fig. 64





A impressão a preto sobre papel preto dá ao artefacto um carácter igualmente forte, mas não tão sombrio. A uniformização revela uma perda de carácter, algo que era obtido anteriormente através da textura visual dos papéis.

Por fim, e tendo em conta todas as conclusões retiradas das diferentes abordagens às diversas dimensões do artefacto, esta é a proposta apresentada:

fig. 66a&66b

*O poema fala sobre aquilo que Caeiro procura, mas não consegue encontrar. Trabalha sob um papel que encara como seu, com o qual sonha todos os dias, aquele pelo qual espera que o reconheçam. Ele é O Alberto Caeiro, aquele que guarda o seu Rebanho.*





O estudo da poesia concreta foi crucial para a apreensão de conhecimentos acerca das potencialidades da palavra sobre o espaço (neste caso, o livro). A palavra transporta um valor de mensagem, reconhecido através da estrutura na qual se assenta e vem desenvolvendo ao longo dos séculos. Transporta também um valor simbólico visual que vem sendo cada vez mais explorado (como é visível nas próprias abordagens da poesia concreta), conseguindo levar o leitor a diferentes patamares de leitura.

(ver na página 14)

Embora as transparências resultem no caso do círculo com os R's, já nos restantes causava ambiguidade ao leitor, dado que este acabava sempre por ler primeiramente "Mas é como se os guardasse", o que não era pretendido. Ao recortar, a intenção do designer está mais acentuada e facilmente implícita.

o

v

e n

t

Para além de ser lida a palavra "vento" podemos reconhecer cada letra como uma folha que é encaminhada ao sabor deste, transmitindo a ideia de que o objecto (a palavra) se move pelo espaço, como que fosse levado pelo ritmo da própria leitura.

"Pensar incomoda como andar à chuva" é uma das passagens mais conhecidas do poema apresentado, mostrando de forma muito clara a forma como o poeta encarava a vida. Tal como o próprio proclama, existe um sentimento de incómodo, de algo que "cresce" quase que irracionalmente e não consegue ser parado. Assim, com uma linguagem mais grosseira, a página pretende apresentar esse incómodo, esse desconforto que cresce e causa estranheza seja porque não gostamos da sua presença, seja pelo próprio sentido que carrega consigo. Tal levado a cabo pela presença de uma tipografia mais fria, recta, "grande", que destoa com a leitura do restante artefacto.



Código óptico-  
grafemática: a  
estrutura base pela  
qual o indivíduo  
lê/reconhece a  
tipologia de texto.  
Neste caso, da  
esquerda para a  
direita, de cima  
para baixo.

A linguagem funciona como o conjunto de estruturas que geram códigos (palavras), que por sua vez resultam em significado e permitem ao indivíduo comunicar consigo mesmo e com o mundo. A exploração do código óptico-grafemático foi um dos pontos de interesse na abordagem apresentada, permitindo criar e explorar o dinamismo ao longo do artefacto. Nesta estrofe, o espaço a branco tornou-se a própria encosta, por onde o rebanho (as palavras) se espalha, e se vai silenciando pelo pôr-do-sol.

(Ou

se r

o

Para

andar

A se r

muita coisa

feliz

rebanho

todo

espalhado

por toda

a

enconsta

ao

mesmo

tempo),

§

Saúdo todos os que me lerem,  
Tirando-lhes o chapéu largo  
Quando me vêem à minha porta  
Mal a diligência levanta no cimo do outeiro.

•

Saúdo-os e desejo-lhes sol,  
E chuva, quando a chuva é precisa,  
E que as suas casas tenham  
Ao pé duma janela aberta  
Uma cadeira predileta  
Onde se sentem, lendo os meus versos.

•

E ao lerem os meus versos pensem  
Que sou qualquer cousa natural -  
Por exemplo, a árvore antiga  
À sombra da qual quando crianças

Se sentavam com um baque, cansados de brincar,  
E limpavam o suor da testa quente Com a manga do  
bibe riscado.

§

A orientação do texto permite sobre o mesmo artefacto uma mudança na interacção com este. Esta forma de dispor o texto é usualmente vista em revistas que pretendem sobre a mesma página diferenciar conteúdos. Nesta abordagem, a disposição do texto pretende introduzir ao leitor a despedida do poeta, como que uma declaração final totalmente dirigida ao leitor. E daí, a sua própria paginação: corpo centrado a meio da página, que vai desvanecendo no negro que preenche o tom do poeta. Não é o fim do seu discurso, é apenas a perdição por entre a sua natureza sombria que permite ao leitor olhar para o término como uma breve interrupção.



#### IV. Fernando Pessoa elevado a três

- .b Fernando Pessoa e seus heterónimos
- .b Álvaro de Campos

Álvaro de Campos é o impulso de Fernando Pessoa, a sua *expressão preferida da inspiração poética* e a forma como este se reflecte da forma mais livre que encontra. Heterónimo da modernidade, Álvaro de Campos retrata um mundo expressivo e de sensacionalismo, através da voz que se solta com as suas palavras que, embora impressas em variados tamanhos nos livros, se podem ler como trovoadas ferozes. Estes são poemas que devem ser declarados, lidos não só para dentro de nós como também para o mundo que necessita de os ouvir. Álvaro de Campos quer sentir o mundo, não apenas como este o é, mas como a totalização de tudo que o compõe, mostrando uma intensidade que nenhum dos restantes heterónimos transporta. Os temas dos seus poemas vagueiam a própria cidade revelando a veia vanguardista da época, repleta de velocidade, industrialização, delírio, amplitude.

*Germana Tanger: Actriz, encenadora, declamadora. Frequentou a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde começou a sua carreira como atriz e declamadora. Sempre ligada às Artes e Literatura, trabalhando a nível Nacional e Internacional em ambas as áreas, foi homenageada a 1998 no Festival de Teatro de Almada, terminando 1 ano mais tarde a sua carreira no Teatro da Trindade. A 11 de Março de 2000 foi condecorada Grande Oficial da Ordem do Infante D. Henrique, e a 14 de Maio de 2010 recebeu a Medalha Municipal de Mérito Grau Ouro da Câmara Municipal de Lisboa, cidade onde reside actualmente.*

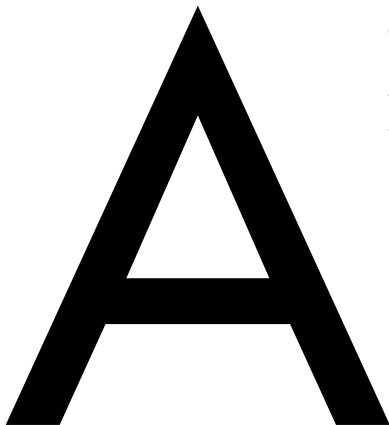
Mas o poeta não se caracteriza apenas por esta velocidade e ferocidade. O pessimismo invadiu a sua realidade, trazido por um vazio e cansaço como consequência da sua incompatibilidade interior e exterior enquanto indivíduo. Os seus poemas revelaram a dor de pensar, o conflito entre o mundo e a sua existência, a solidão, a nostalgia de uma infância perdida no tempo. É nesta fase que nasce “Aniversário”, um poema que retrata uma constante ida e volta entre o passado e o presente, a felicidade e a solidão desmedida. Germana Tanger “declara” o poema no programa Câmara Clara da RTP2 a 15 de Junho de 2008, com uma voz rouca e sofrida, uma familiaridade inexplicável, algo difícil de explicar apenas com palavras. E mostra que “Aniversário” é um poema vivo, uma sensação única... ou a explosão de todas elas em silêncio.

Esta é a abordagem que assume um carácter muito mais experimental do que as duas restantes, assumida também como totalmente contrária à de Ricardo Reis. Aqui, as palavras podem gritar, desmembrasse, explorar as diversas manifestações pessoais do próprio leitor. O que se propõe é acima de tudo liberdade: a liberdade do poeta, do designer e do leitor.

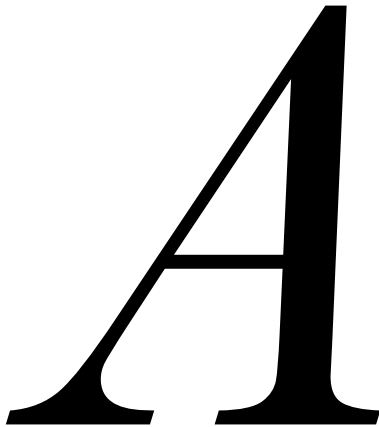
“Aniversário” é uma constante viagem no tempo, uma linha invisível que nos vai levando de uma época para a outra, do passado para o presente, da felicidade para a maturidade que se traduz na infelicidade. Um constante paralelismo coberto de contradições que fazem o leitor embarcar numa viagem que por momentos reconhece como a dele mesmo. Esta é a abordagem mais intensa e que procura explorar o desencadeamento de diferentes visões sobre o mesmo objecto.

O artefacto teria de ser facilmente reconhecido como modernista perante as abordagens de Alberto Caeiro e Ricardo Reis, ao mesmo tempo que transmitiria também as oscilações e contrariedades que imperam no poema.

Tipograficamente o texto trabalha com **Futura**, **Didot** e **Baskerville**, três fontes mundialmente reconhecidas e muito distintas.



A Futura nasce das mãos do designer Paul Renner, e apesar dos primeiros esboços se ligarem às ideologias da Bauhaus, a fonte acaba por ser o resultado do trabalho desenvolvido pelo designer na empresa The Bauer Type Foundry de Frankfurt com as suas próprias filosofias projectuais. O uso das proporções básicas geométricas transformou-se numa fonte não serifada de formas suaves, simples, que transmitem eficiência e clareza.



Baskerville, desenhada por John Baskerville, marca a transição entre o tipo clássico e moderno, caracterizando-se pelos altos contrastes, proporções equilibradas, serifas suaves e eixos verticais. A Futura nasce das mãos do designer Paul Renner, e apesar dos primeiros esboços se ligarem às ideologias da Bauhaus, a fonte acaba por ser o resultado do trabalho desenvolvido pelo designer na empresa The Bauer Type Foundry de Frankfurt com as suas próprias filosofias projectuais. O uso das proporções básicas geométricas transformou-se numa fonte não serifada de formas suaves, simples, que transmitem eficiência e clareza.

Já Firmino Didot é o criador da Didot, uma fonte que inspira modernismo e se caracteriza pela consistência horizontal, serifas e grandes contrastes estruturais que combinam linhas finas e grossas.

As três fontes transmitem pelo seu desenho valores muito distintos. Didot é uma fonte robusta e elegante, ligada à beleza e ascensão e que visualmente marca uma posição muito sólida, conseguindo conciliar na perfeição a beleza e função. Já a Futura, embora também muito sólida e robusta, transmite valores mais ligados à função e clareza. Já a Baskerville marca a transição, o ponto de encontro. Na abordagem apresentada as fontes acabam por trabalhar como três personalidades distintas, mas que se complementam e acabam por se encaixar no papel pretendido: o contraste.



A capa (a parte da folha que se apresenta em primeiro plano ao leitor) apresenta as letras constituintes da palavra “Aniversário”, juntamente com o nome do autor e a data do poema. A sua leitura imediata não é o pretendido, e daí a sua dispersão, repetição, confusão. As letras são trabalhadas como texturas visuais a duas cores: preto e vermelho, a dualidade entre a felicidade e a infelicidade. O artefacto é desenhado para nos apresentar o início e o fim desta viagem proposta pelo poeta, começando como habitualmente pelo nome do



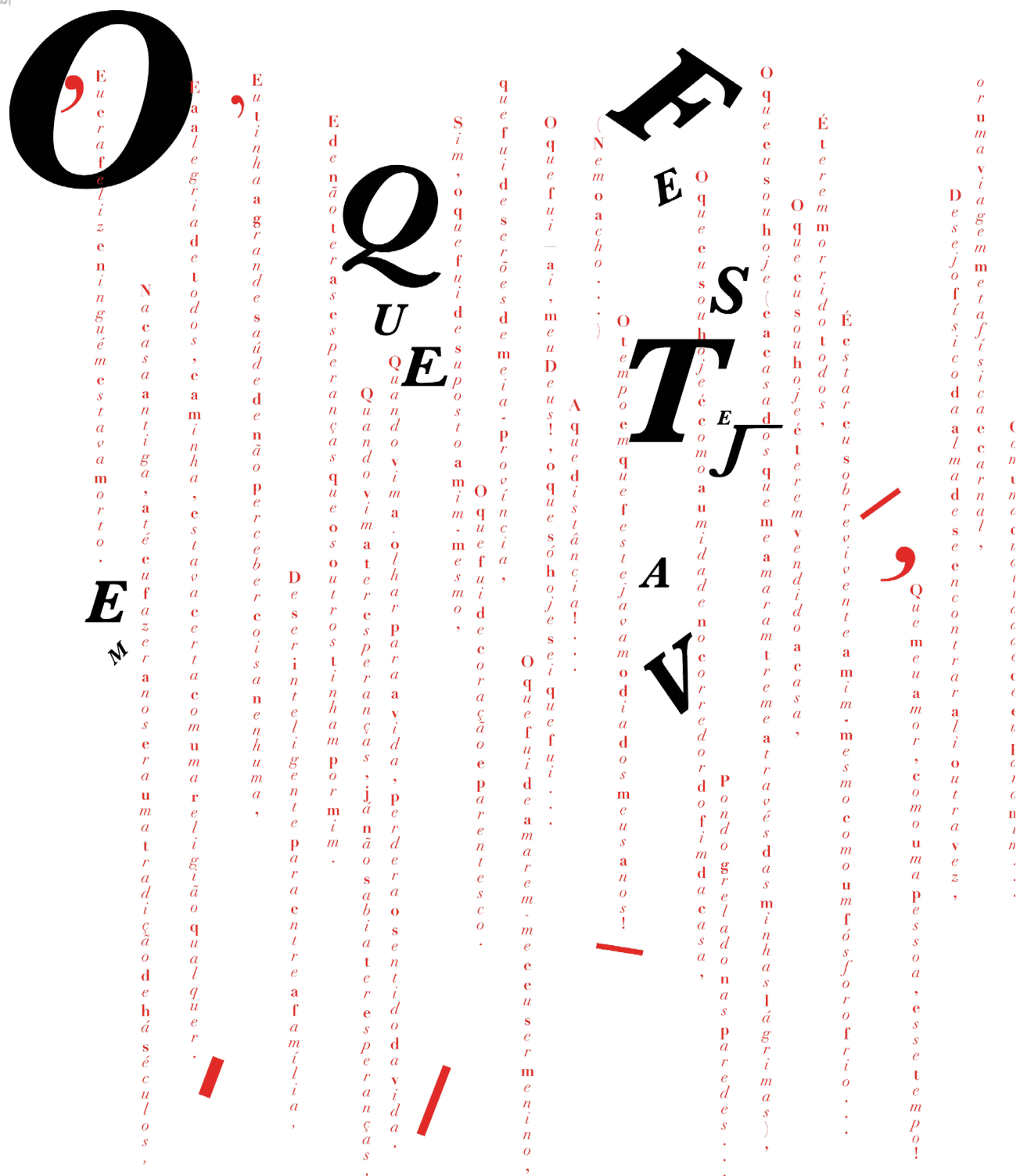
poema, seu autor e a partir daí, o leitor é o responsável pela sua jornada. Assim que o artefacto é aberto, a linha do tempo é lançada.

Ao longo do processo, as palavras foram exploradas tipograficamente como texturas visuais, tirando partido do seu próprio desenho para serem desmembradas, aumentadas, diminuídas, etc. O poema passou a ser visto como um conjunto de letras que se multiplicavam pela folha branca.



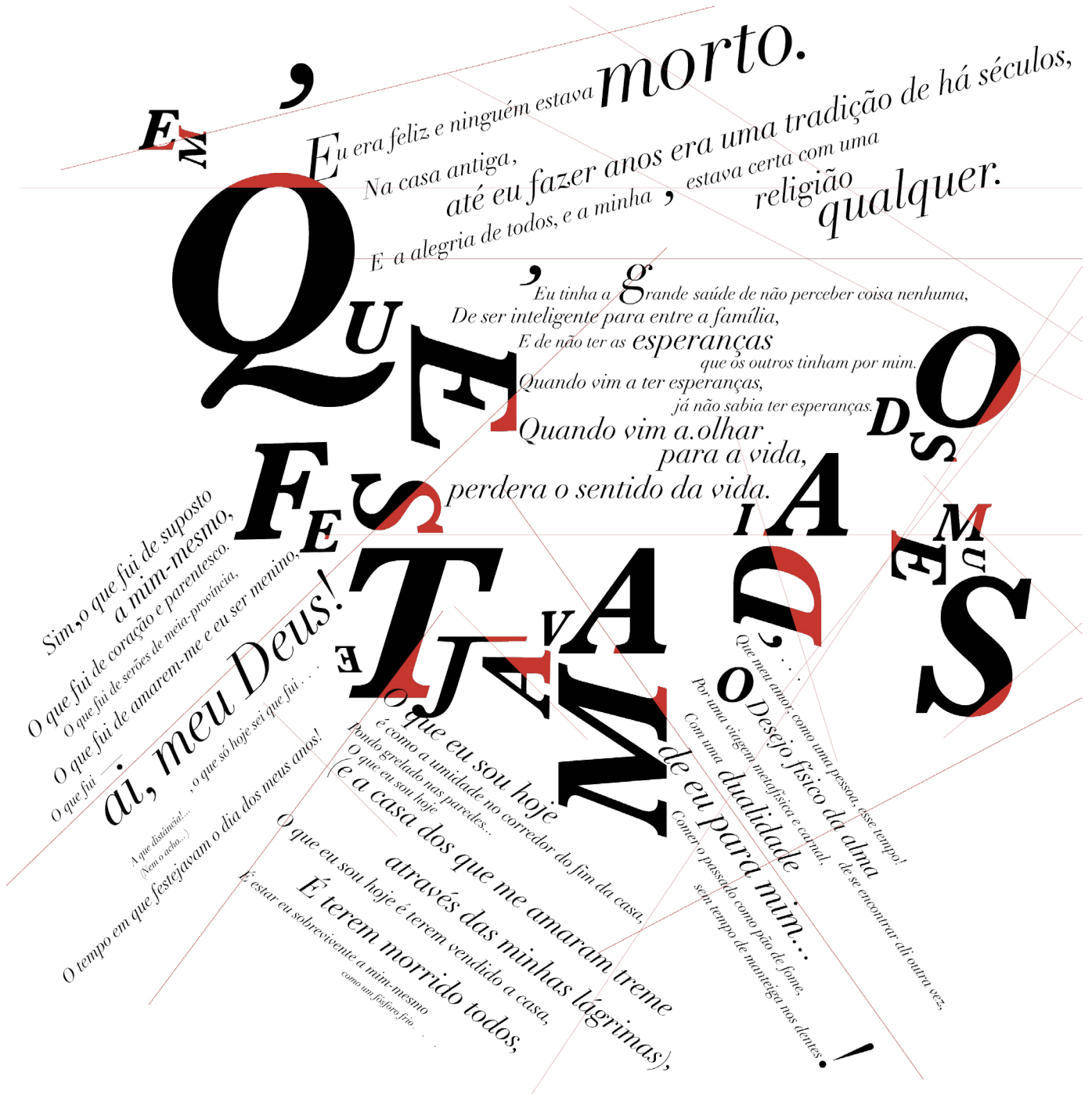
código de difícil leitura. Embora essa pudesse ser uma abordagem totalmente válida, tal como na abordagem de Alberto Caeiro, o objectivo é apresentar um artefacto que reúna as condições necessárias para uma leitura minimamente perceptível. A partir daqui, o processo sofre uma reversão: a procura de uma linguagem destemida, plástica, mas de fácil leitura com o objectivo de reforçar a ideia de contraste (*o caos vs a ordem*).





A ideia de percurso é continuamente trabalhada através tanto da dimensão do artefacto como da dispersão e orientação gráfica. Enquanto que com o caos o leitor entrava num estado de confusão tal que apenas se questionava acerca da intenção do designer acerca da sua leitura, não conseguindo chegar a outros patamares de leitura do artefacto, à medida que o

contraste entre a dispersão e a ordem era mais claro, o leitor já conseguia atingir outros patamares de leitura. Esta ideia de contraste surge não só pelas considerações teóricas gerais acerca do poema, como também pela necessidade de realçar estrofes e passagens muito específicas do poema, que visualmente trabalhadas conseguiram o destaque pretendido.

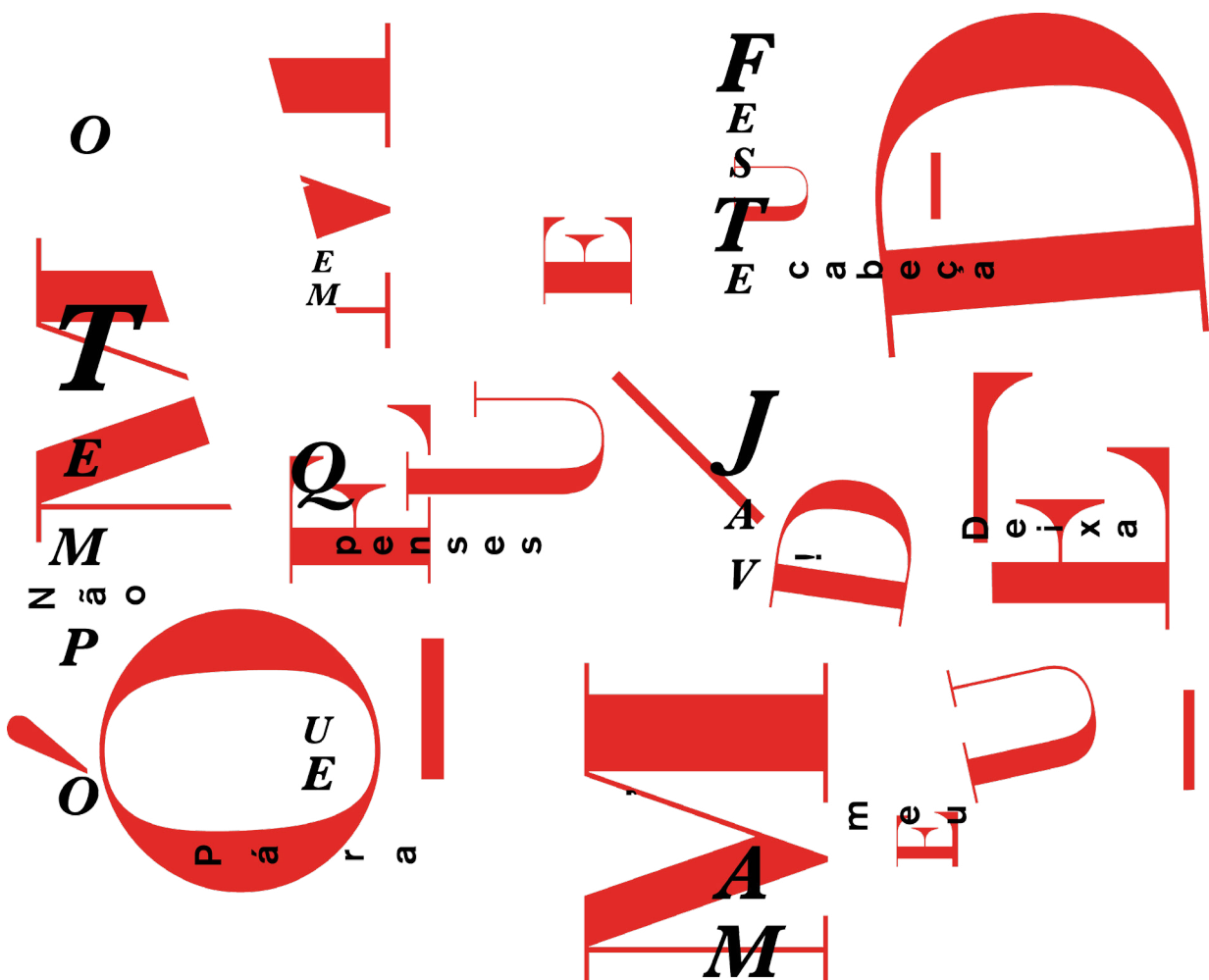








“No tempo em que festejavam o dia dos meus anos”, frase repetida diversas vezes no poema, transporta uma angústia incomparável (e visível na leitura de Germana Tanger), sendo reconhecida como a passagem mais marcante, pois traduz com imensa clareza o estado de espírito de Álvaro de Campos, sendo como que uma introdução para o seu passado feliz, que durante vivências aquece a sua alma, mas que logo o presente acalma e traz consigo a frieza modernista que se tornou a sua vida vazia. Assim, esta é trabalhada graficamente com o intuito de se destacar e funcionar como o fio condutor que nos conduz durante a jornada e é apresentada com tons distintos: primeiramente uma abordagem mais suave e constante que facilmente nos indica o caminho, e depois um tom mais intenso de ritmos distintos que se perde por entre o grito mais feroz do poeta. “Oh meu Deus, Meu Deus, Meu Deus!” entoa nos caminhos que proclamam o fim desta linha temporal, não só pela forma como se expõe graficamente (manipulação a nível do desenho da fonte, tamanho e cor) como pelo destaque proporcionado pelo artefacto (toda a parte posterior é dedicada às duas últimas estrofes, contrariamente às restantes).





Graficamente esta passagem traduz-se no chamamento de um ser superior, a par da “destruição” das próprias letras, mostrando um certo “desespero” que o próprio verso subentende. Que é introduzido pelo restante texto da estrofe, que ainda nos oferece a orientação correcta que permite ao leitor distinguir o texto correspondente a cada estrofe. Já a última estrofe é como um último suspiro, que provém nos últimos momentos de “vida” do poema, mostrando uma calma estranhamente natural para o seu estado físico e mental, que é ainda contrariada pela última frase “*Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!...*”.

Ao nível sensorial do artefacto o intuito passava por uma procura muito mais plástica ao nível da linguagem, leitura, layout e tipografia, explorando estas propriedades para encontrar uma sensação visual rica e que pudesse contrastar com uma superfície lisa e brilhante que conseguisse enaltecer a confusão destemida do artefacto. Mais uma vez, o artefacto revela uma preocupação constante nos contrastes, tirando partido destes para chegar à composição ideal.



#### IV. **Fernando Pessoa elevado a três**

- .b Fernando Pessoa e seus heterónimos
- .c Ricardo Reis

Ricardo Reis é o poeta clássico de Fernando Pessoa, educado num colégio de jesuítas e formado em Medicina. Os seus interesses rondam a cultura Clássica, Romana (latina) e Grega (helénica), e a sua poesia é repleta de serenidade epicurista, lucidez e indiferença à perturbação, concebida pela busca de uma felicidade disciplinada (assim como as suas emoções e sentimentos). Ricardo Reis é também discípulo de Alberto Caeiro, do qual adquire o paganismo, resultando numa crença nos Deuses e nas presenças quase divinas que habitam no mundo e seus constituintes, recorrendo também à mitologia greco-latina e considerando a vida como uma passagem efémera, pela qual devemos viver de forma equilibrada e serena. “*Carpe Diem*” resume a filosofia do heterónimo, juntamente com o Epicurismo, Estoicismo, Horacianismo, Paganismo e Neoclassicismo presentes na sua poesia. Tudo isto traduzido em versos brancos, estrofes regulares, predomínio da subordinação, usos frequentes do hipérbato, gerúndio, imperativo, entre outros. Um estilo denso alicerçado no rigor, disciplina e precisão.

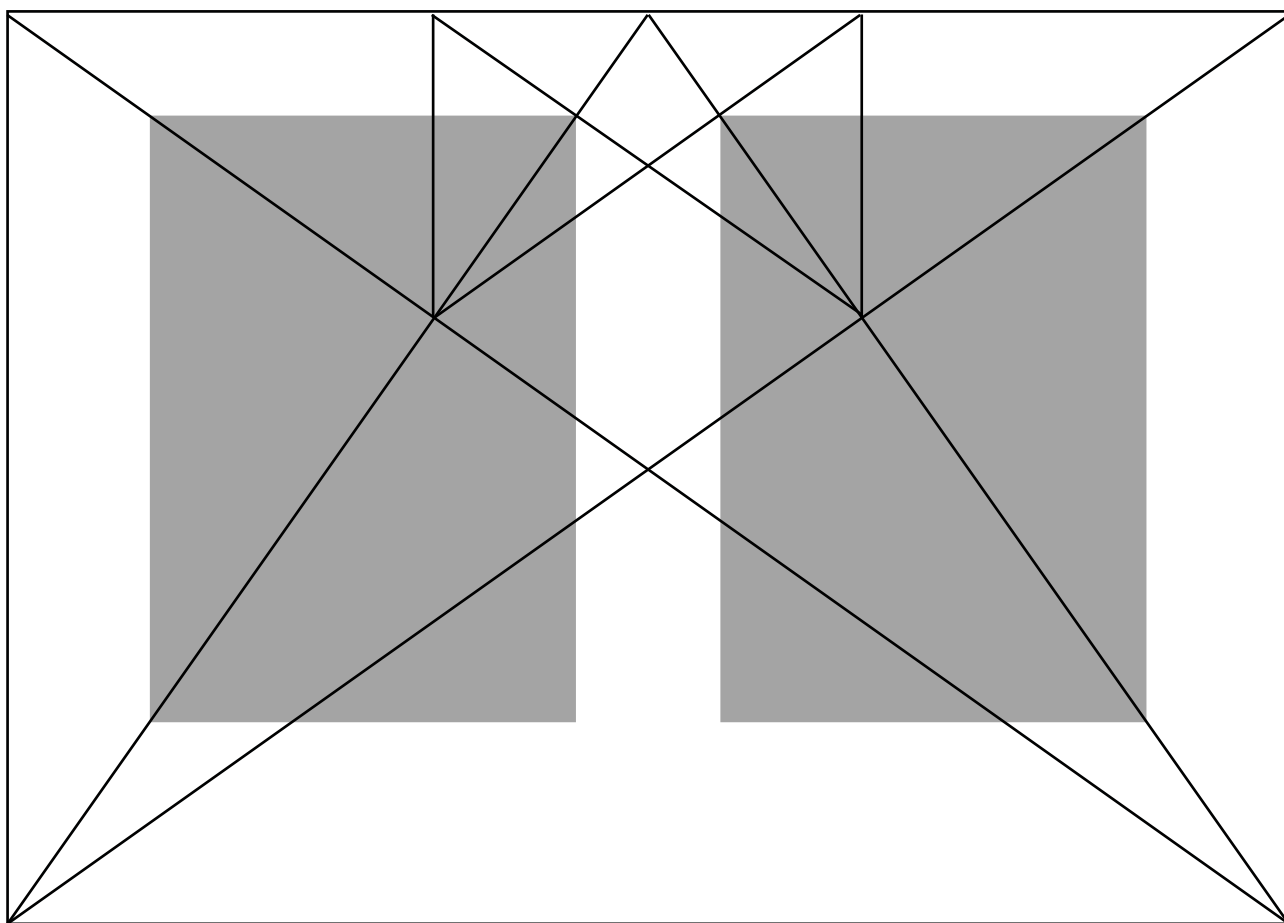
Sendo Ricardo Reis um poeta clássico, deslumbrado pela serenidade, precisão e disciplina, o artefacto teria de transmitir de forma clara estes ideais. A tipografia que impera é **TRAJAN**, fonte inspirada pelas *capitalis monumentalis*, que nasce pelas mãos de Carol Twombly em 1989. A constituição física do artefacto e o layout foram os focos centrais, trabalhados de forma a transmitir da maneira mais directa ao leitor a essência do poeta.

*“Lídia é, sobretudo, uma  
companheira de viagem,  
uma presença silente e  
silenciada que ouve, sem  
responder e sem agir,  
os conselhos sapientes  
de uma voz masculina  
dominadora. Ao contrário  
do que acontece, de forma  
directa, na ode III, 9,  
de Horácio, e de forma  
indirecta em outros textos  
do poeta latino, Lídia  
nunca tem voz na poesia  
de Ricardo Reis.”*

(Ferreira, 2006)



A grelha (*grid*) é um sistema construído segundo critérios geométricos rigorosos com o intuito de sistematizar a disposição da informação de forma coerente e clara. A grelha apresentada é conhecida como o Diagrama de Villard de Honnecourt, onde a altura da mancha corresponde à largura da página, usada habitualmente na paginação de livros.



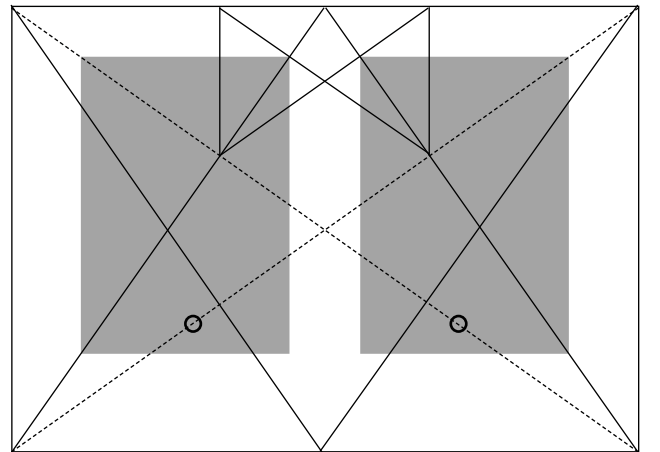
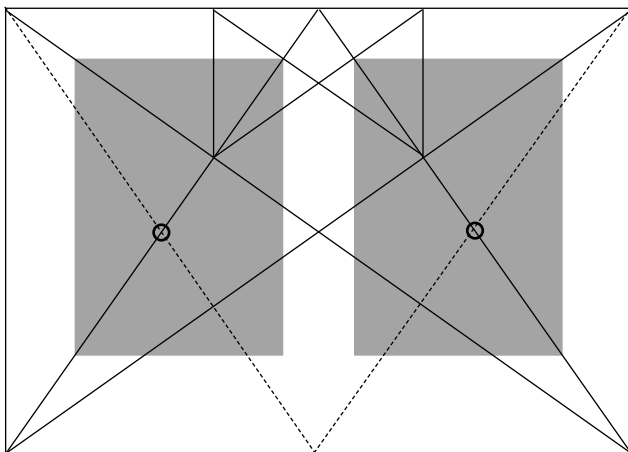
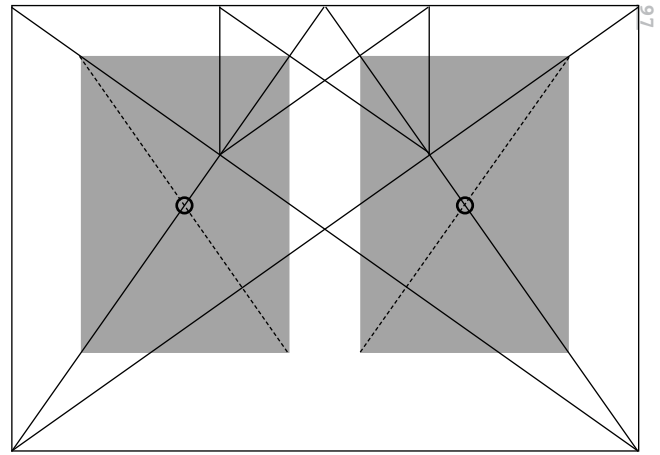
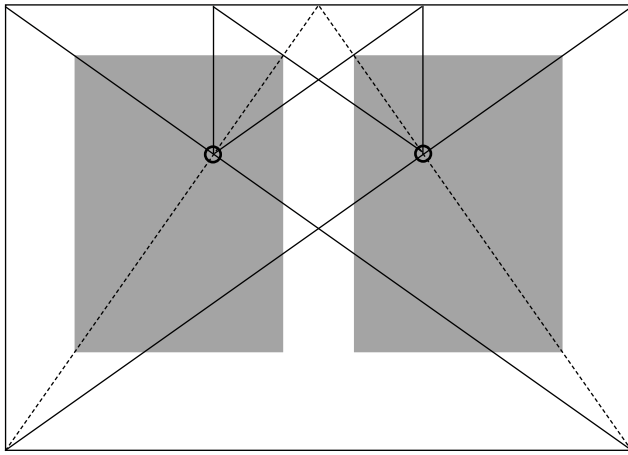
Como já referido, Ricardo Reis é indiferente à perturbação, usufruindo da realidade sem ceder a impulsos dos instintos, e foi tendo em conta esta visão que uma segunda camada de texto é adicionada (*Lorem Ipsum* é a escolha apresentada, dado que as palavras assumem um papel figurativo), de forma a representar a sociedade que o rodeia constantemente mas com à qual este consegue viver indiferente.

Apesar de o artefacto dispor conjuntamente dois textos (Lorem Ipsum e o poema), o indivíduo reconhece duas camadas distintas seja pelo código óptico-grafemático, como pela **expressão gráfica** e disposição no espaço. Esta disposição espacial permite, para além do destaque fornecido pelos pontos estratégicos, fornecer ao leitor um feedback acerca do avanço sobre o artefacto e

LOREM IPSUM DOLOR SIT AMET, CONSECTETUR ADIPISCING ELIT, SED DO EIUSMOD TEMPOR INCIDIDUNT UT LABORE ET DOLORE MAGNA ALIQUA. UT ENIM AD MINIM VENIAM, QUIS NOSTRUD EXERCITATION ULLAMCO LABORIS NISI UT ALIQUIP EX EA COMMODO CONSEQUAT. DUIS AUTE IRURE DOLOR IN REPREHENDERIT IN VOLUPTATE VELIT ESSE CILLUM DOLORE EU FUGIAT NULLA PARIATUR. EXCEPTEUR SINT OCCAECAT CUPIDATAT NON PROIDENT, SUNT IN CULPA QUI OFFICIA DESERUNT MOLLIT ANIM ID EST LABORUM. LOREM IPSUM DOLOR SIT AMET, CONSECTETUR ADIPISCING ELIT, SED DO EIUSMOD TEMPOR INCIDIDUNT UT LABORE ET DOLORE MAGNA ALIQUA. UT ENIM AD MINIM VENIAM, QUIS NOSTRUD EXERCITATION ULLAMCO LABORIS NISI UT ALIQUIP EX EA COMMODO CONSEQUAT. DUIS AUTE IRURE DOLOR IN REPREHENDERIT IN VOLUPTATE VELIT ESSE CILLUM DOLORE EU FUGI  
**VEM SENTAR-TE COMIGO, LÍDIA, À BEIRA DO RIO.** PIDATAT NO **SOSSEGADAMENTE FITEMOS O SEU CURSO E APRENDAMOS** NIM ID E **QUE A VIDA PASSA, E NÃO ESTAMOS DE MÃOS ENLAÇADAS** TUR ADIPI EX EA COMM **(ENLACEMOS AS MÃOS.)** AUTE IRURE DOLOR IN REPREHENDERIT IN VOLUPTATE VELIT ESSE CILLUM DOLORE EU FUGIAT NULLA PARIATUR. EXCEPTEUR SINT OCCAECAT CUPIDATAT NON PROIDENT, SUNT IN CULPA QUI OFFICIA DESERUNT MOLLIT ANIM ID EST LABORUM. LOREM IPSUM DOLOR SIT AMET, CONSECTETUR ADIPISCING ELIT, SED DO EIUSMOD TEMPOR INCIDIDUNT UT LABORE ET DOLORE MAGNA ALIQUA. UT ENIM AD MINIM VENIAM, QUIS NOSTRUD EXERCITATION ULLAMCO LABORIS NISI UT ALIQUIP EX EA COMMODO CONSEQUAT. DUIS AUTE IRURE DOLOR IN REPREHENDERIT IN VOLUPTATE VELIT ESSE CILLUM DOLORE EU FUGIAT NULLA PARIATUR. EXCEPTEUR SINT OCCAECAT CUPIDATAT NON PROIDENT, SUNT IN CULPA QUI OFFICIA DESERUNT MOLLIT ANIM ID EST LABORUM. LOREM IPSUM DOLOR SIT AMET, CONSECTETUR ADIPISCING ELIT, SED DO EIUSMOD TEMPOR INCIDIDUNT UT LABORE ET DOLORE MAGNA ALIQUA. UT ENIM AD MINIM VENIAM, QUIS NOSTRUD EXERCITATION ULLAMCO LABORIS NISI UT ALIQUIP EX EA COMMODO CONSEQUAT. DUIS AUTE IRURE DOLOR IN REPREHENDERIT IN VOLUPTATE VELIT ESSE CILLUM DOLORE EU FU-

consequentemente, um ritmo que contrasta com a rigidez constante e repetida do Lorem Ipsum. A mancha textual acaba assim por habitar o espaço (a folha, o artefacto) de forma serena, sem que se sinta qualquer tipo de tensão entre os dois corpos.





## VEM SENTAR-~~TE~~ COMIGO, ~~LÍDIA~~, À BEIRA DO RIO

Após esta abordagem estrutural ao poema, é necessário introduzir Lídia. A posição de António Manuel Ferreira é muito clara, e é partir desse posicionamento que o artefacto age sobre Lídia: ela é silenciada pela sua anulação. Ricardo Reis impera não só sobre Lídia como por tudo que a compõe ao longo do poema: “*sentar-te*”, “*fitemos*”, “*enlacemos*”, etc. O traço forte vinca uma posição firme, mas simultaneamente permite a sobrevivência de parte do corpo (palavra). Embora o poeta domine, este não nega a sua existência, apenas se sobrepõe a ela.

Esta forma de abordar o texto realça não só a posição de António Manuel Ferreira ou do poeta Ricardo Reis, como também a do designer, com o intuito de proporcionar a todos os intervenientes um processo comunicativo mais duradouro, permitindo ao leitor reflectir sobre o seu próprio posicionamento. Curiosamente, mesmo negando a presença de Lúcia no poema, este continua a dirigir-se para outrem:

*“Vem sentar comigo,  
à beira do rio.  
Sossegadamente fite o seu  
curso e aprenda  
Que a vida passa, e não  
esta de mãos enlaçadas  
(erro propositado)  
(Enlace as mãos)”*

Esta é uma abordagem de evocação clássica, e como tal, pretende incutir a dimensão de obra que pode (e deve) ser apreciada. O poema é exibido como um quadro numa exposição, sala após sala repleta de palavras que são apresentadas como imagens icónicas, inalcançáveis.

fig. 69a&69b

Gulizer Ceroglu propõe com 6th Istanbul Biennial Exhibition Publication o conceito muito semelhante. O seu objectivo passava por mostrar o conteúdo como estivesse a ser exibido na parede de galeria, remetendo as peças visuais à sua fisicalidade tridimensional, embora contrastando com a superfície real: o livro propriamente dito traduzem uma pausa, um momento de apreciação delineado.





## V. Conclusão

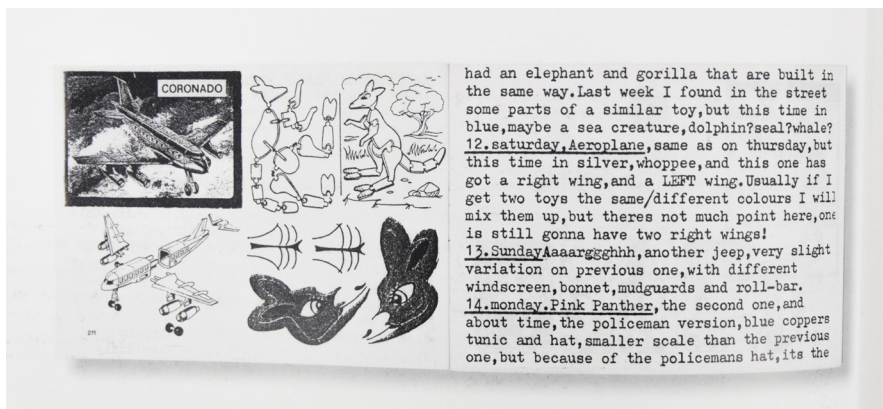
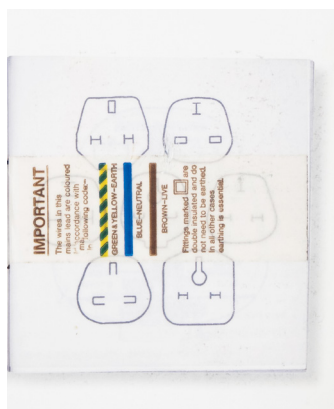
O designer pode desempenhar diversos papéis relativamente a um objecto. No caso específico de um livro, ele pode ir desde o técnico que pagina com um layout já previamente definido, ao ilustrador que trabalha sob uma dimensão simbolicamente figurativa. São dois diálogos totalmente distintos entre o autor, o designer e o leitor e, portanto, os processos inerentes são abordados de formas também distintas. O processo ilustrativo requer uma profunda análise, um contacto directo com a autoria de outros e o que a compõe, requer perceber que mais que um artefacto, o designer trabalha ao nível do valor simbólico desse artefacto, de forma a que este seja entendido e apreendido pelo leitor. É algo complexo e acima de tudo, intimidante. A certa altura, o envolvimento já é tal entre o designer e as palavras que as sente como parte dele, o que já acontece com qualquer leitor que sinta uma forte ligação com o texto, que se reveja nele. Vemos isso acontecer com outros artefactos, como uma tela ou uma música. Assim sendo, para o designer ou para qualquer indivíduo que aborde da mesma forma qualquer contexto ou artefacto, a ideia de co-autoria será porventura a mais correcta, por estarmos na presença de dois processos criativos diferentes, dois resultados distintos, mas que culminam no mesmo ponto, apenas abordam o artefacto em dimensões distintas, perspectivas diferentes.

Actualmente, esta ideia de co-autoria parece cada vez mais difusa dada a multiplicidade gerada pela Pós-Modernidade, por um mundo que procura, acima de tudo, algo com o qual se possa conectar e identificar. Isto é permitido não só pelo avanço prático do Design, mas principalmente pelos desenvolvimentos teóricos dos últimos séculos. As abordagens práticas presentes nesta investigação são sustentadas pelos argumentos teóricos, que nos contextualizam e permitem a sua validação.

Frayling é uma importante referência relativamente à investigação no meio artístico, com evidentes contaminações para a investigação do design: a investigação pode debruçar-se sobre contextos diferentes e, portanto, deve ser encarada segundo esse mesmo contexto, adaptando-se às suas necessidades. Obviamente que habitam no design abordagens de carácter muito íntimo ou de identidade muito marcada,

fig. 70a&amp;70b

fig. 71



e a ideia de validação torna-se cada vez mais difusa, podendo estar presente através dos mais diversos mecanismos. No caso de Pawson, são artefactos tidos como tecnicamente muito interessantes, clássicos, obsessivos. Contrariamente, temos os Royal Studio, com uma clara marca digital e usando com graça a técnica ao nível de código, afirmando \*, reflectindo a era digital no seu melhor tanto ao nível visual como conceptual.

Possuindo o leitor uma dinâmica processual que permite navegar mais livremente por entre as diferentes dimensões pertencentes ao artefacto, automaticamente este possui um acesso mais ampliado ao próprio artefacto. Este passa a não ter apenas a possibilidade de apreciar e tirar as suas conclusões de forma isolada, como também a ser parte integrante desse processo, levantar questões e encontrar as suas repostas. O artefacto é o resultado final de uma equação, de um problema.



E quanto maior o acesso à equação, mais facilmente apreendemos o seu resultado e podemos tirar partido dessa experiência, aprendendo com ela e refletindo-a numa próxima. O que torna este diálogo mais promissor entre os intervenientes é precisamente esta abertura, este envolvimento. O poder de qualquer obra, de qualquer movimento artístico ou dos próprios artefactos reside naquele que o compreende, conseguindo chegar a um patamar mais elevado ao nível da consciência sobre esse próprio artefacto e torna a sua ascensão possível. As palavras nada seriam se ninguém as compreendesse.

Sendo Fernando Pessoa um dos poetas mais explorados, tanto a nível teórico como prático, de renome e reconhecido pelo mundo fora, a sua influência é incontornável, não sendo possível avaliar com precisão o número de abordagens que surgem a partir da sua escrita ou dele próprio enquanto indivíduo. A Literatura é uma disciplina que promove acima de tudo a multiplicidade de que tanto já se falou ao longo desta investigação, uma característica que permite ao ser humano evoluir, comunicar-se, dado que na verdade todas essas abordagens e artefactos são como palavras expostas de formas diferentes, são a forma como nos exprimimos. É na pluralidade da sociedade que reside o espaço para que possamos projectar artefactos através dos quais nos comunicamos, e pelos quais projectamos também o passado, presente e acima de tudo, o futuro.

O desenvolvimento prático e teórico de que se falou ao longo desta investigação reside precisamente na possibilidade cada vez mais ampliada que o indivíduo possui, principalmente como profissional, de poder projectar artefactos que contribuam para o enriquecimento cultural da sociedade, para a sua evolução nas mais diversas vertentes (não fosse o design uma disciplina multidisciplinar e de mediação cultural como demonstrado), reconhecendo a prática como uma importante e indispensável ferramenta neste amplo processo de aprendizagem e evolução do mundo e daquilo que o compõe.



## - Bibliografia

**Derrida, J.** (1967). *Of Grammatology*. França.

**Dilnot, C.** (1984). *The State of Design History, Part II: Problems and Possibilities*. The MIT Press, Vol. 1, No(Design Issues), 241.

**Doloughan, F. J.** (2002). *The language of reflective practice in art and design*, 18(2), 57–64.  
doi:10.1162/074793602317355783

**Ferreira, A. M.** (2006). *Do canto ao conto - Estudos de Literatura Portuguesa*.

**Kinross, R.** (1994). Fellow readers: notes on multiplied language. Hyphen Press, 13–18.

**Lupton, E., & Miller, J. A.** (1996). *Design Writing Research*.

**McCoy, K., & McCoy, M.** (1990). *Cranbrook Design: The New Discourse*. Rizzoli International. Retrieved from <http://www.highgrounddesign.com/mccoy/cran3.htm>

**Meggs, P. B., Purvis, A. W., & Knipel, C.** (2009). *História do design gráfico*. Retrieved from <http://books.google.com/books?id=o8ejQAAACAAJ&pgis=1>

**MoMA.** (n.d.). No Title.

**Mourão-Ferreira, D.** (1993). *Presença - Edição Facsimilada compacta*.

**Pessoa, C. F.** (n.d.). *Fernando Pessoa: O Poeta dos Muitos Rostos*. Retrieved from <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=2252>

**Quadros, A., & Pereira da Costa, D.** (1986). *Obra poética e em prosa (Volume I.)*.

**Simon, I. M., & Dantas, V.** (1982).  
*Poesia Concreta.*

**Stevens, M.** (1994). Jacques Derrida.  
*The New York Times Sunday Magazine,*  
5-22.

**Venturi, R., Brown, D. S., & Izenour, S.** (1972). *Learning From Las Vegas.*  
Cambridge: MIT Press.

Fig.0a&0b

***“Humm compositions”***

Rudy VanderLans / Nick Bell

*Emigré magazine* nº22

Fonte: [www.emigre.com/EMag.php?issue=22](http://www.emigre.com/EMag.php?issue=22)

Fig. 1

***Pintura Rupreste em Altamira, Espanha***

Fonte: [sabersocialesesefacil.files.wordpress.com/2015/04/sin-tc3adtu-1o.png](http://sabersocialesesefacil.files.wordpress.com/2015/04/sin-tc3adtu-1o.png)

Fig. 2

***Mesa de argila com símbolos Sumérios***

Fonte: [www.learnartanddesign.com/category/graphic-design/](http://www.learnartanddesign.com/category/graphic-design/)

Fig.3

***Caligrafia Chinesa***

Yen Chen-Ch’ing

Fonte: [scallender.info/wp-content/uploads/2011/12/Yen-Chen-Ching-.jpg](http://scallender.info/wp-content/uploads/2011/12/Yen-Chen-Ching-.jpg)

Fig.4

***Mapa da evolução de caracteres pictográficos***

Fonte: [www.simbolos.net.br/wp-content/uploads/2014/11/pictograma-simbolos-chineses.jpg](http://www.simbolos.net.br/wp-content/uploads/2014/11/pictograma-simbolos-chineses.jpg)

Fig.5

***Chops Chineses em ouro***

Phil Akashi

Han dynasty (206 a.c –220)

Fonte: [www.pinterest.com/pin/478014947923092039/](http://www.pinterest.com/pin/478014947923092039/)

***“Alas”***

Simmias Rhodes

Fonte: [library.kiwix.org/wikipedia\\_fr\\_all\\_09\\_2012/I/180px-Simmias\\_de\\_Rhodes\\_-\\_Les\\_Ailes.jpg](http://library.kiwix.org/wikipedia_fr_all_09_2012/I/180px-Simmias_de_Rhodes_-_Les_Ailes.jpg)

Fig.6b

***“Huevo”***

Simmias Rhodes

Fonte: [1.bp.blogspot.com/-gSrQ8BA3iuU/ULGDxjaHCpI/AAAAAAAAAWU/jDBww-jZASLw/s1600/caligrama+1.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-gSrQ8BA3iuU/ULGDxjaHCpI/AAAAAAAAAWU/jDBww-jZASLw/s1600/caligrama+1.jpg)

Fig.6c

***“Hacha”***

Simmias Rhodes

*Emigré magazine* nº22

Fonte: [www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_visual/img/simias\\_de\\_rodas6.jpg](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/img/simias_de_rodas6.jpg)

Fig.7

***“Unterweysung der Messung”***

Albrecht Durer (1525)

Fonte: [upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Duerer\\_Underweysung\\_der\\_Messung\\_131.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Duerer_Underweysung_der_Messung_131.jpg)

Fig.8

***“Ars Moriendi”***

Desenhado por Erhard Ratdolt (1478)

Fonte: [scolarcardiff.files.wordpress.com/2013/10/img\\_9431.jpg](http://scolarcardiff.files.wordpress.com/2013/10/img_9431.jpg)

Fig.9a

***“Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard” (capa)***

Stéphane Mallarmé (1897)

Fonte: [www.bibliore.com/wp-content/uploads/20-mars-2014-drouot-richelieu-paris-ader-livres-anciens-et-modernes/279.jpg](http://www.bibliore.com/wp-content/uploads/20-mars-2014-drouot-richelieu-paris-ader-livres-anciens-et-modernes/279.jpg)

Fig.9b

**"Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard"**  
(prefácio)

Stéphane Mallarmé (1897)

Fonte: [www.dreweatts.com/media/dreweatts/inventory/4/6/2/462665-41\\_a.jpg](http://www.dreweatts.com/media/dreweatts/inventory/4/6/2/462665-41_a.jpg)

Fig.10

**"Words in Liberty"**

Filippo Tommaso Marinetti (1913)

Fonte: [cdm.reed.edu/cdm4/artbooks/includes/images/artist\\_books/marinetti/images/6.jpg](http://cdm.reed.edu/cdm4/artbooks/includes/images/artist_books/marinetti/images/6.jpg)

Fig.11

**"Il Pleut"**

Guillaume Apollinaire (1914)

Fonte: [www.eratiopostmodernpoetry.com/SIC\\_Il\\_Pleut.jpg](http://www.eratiopostmodernpoetry.com/SIC_Il_Pleut.jpg)

Fig.12a

**Dadaísmo**

Ilia Zdanevich (1923)

Fonte: [cmuems.com/2012/c/experimental-typography/](http://cmuems.com/2012/c/experimental-typography/)

Fig.12b

**"A Fonte"**

Marcel Duchamp (1917)

Fonte: [delobosykamikazes.blogspot.mx/2011/05/objets-trouves.html](http://delobosykamikazes.blogspot.mx/2011/05/objets-trouves.html)

Fig.13a

**"Orpheu"** (capa desenhada por José Pacheco)

Publicação: 19 de Março de 1915

Direcção: Luís de Montalvôr e Ronald de Carvalho

Colaboradores: Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Álvaro de Campos

Fonte: [3.bp.blogspot.com/-iYSp8F0-l4A/VZG27l3bRxI/AAAAAAAAAFWQ/tUI-whlhTu4M/s1600/16000502\\_QRFVW.jpeg](http://3.bp.blogspot.com/-iYSp8F0-l4A/VZG27l3bRxI/AAAAAAAAAFWQ/tUI-whlhTu4M/s1600/16000502_QRFVW.jpeg)

Fig.13b

**"Orpheu"** (pormenor da primeira página)

Fonte: [1.bp.blogspot.com/-cVCGZrSVjw/VRGNgdUnaHI/AAAAAADtE/j3v-v3ZPL7Wk/s1600/orpheu.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-cVCGZrSVjw/VRGNgdUnaHI/AAAAAADtE/j3v-v3ZPL7Wk/s1600/orpheu.jpg)

Fig.13c

**"Orpheu 2"** (capa desenhada por Almada Negreiros)

Direcção: Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro

Colaboradores: Santa-Rita Pintor, Ângelo de Lima, Mário de Sá-Carneiro, Raul Leal, Fernando Pessoa, entre outros.

Fonte: [2.bp.blogspot.com/-vchJot9BRbI/VZG3iMuHbFI/AAAAAAAFWY/LHt-e00o-zng/s1600/Orpheu%2B2.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-vchJot9BRbI/VZG3iMuHbFI/AAAAAAAFWY/LHt-e00o-zng/s1600/Orpheu%2B2.jpg)

Fig.14a

**"Limite do olho"**

Edgard Braga (1965)

Fig.14b

**"SHE"**

Pedro Xisto (1966)

Fonte: digitalização do livro "Poesia Concreta - Literatura Comentada" de Tuma Maria Simon e Vinicius de Avila Dantas (1982)

Fig.16a

**"Homeóstato - 1"**

José Alberto Marques (1967)

**"Homeóstato - 2"**

José Alberto Marques (1967)

Fonte: fotografia às pág.78/9 do livro "Antologia da Poesia Concreta em Portugal" José Alberto Marques e E.M. de Melo e Castro (1973)

Fig.16b

**"Silêncio"**

*E.M. de Melo e Castro (1968)*

**"ZS"**

*E.M. de Melo e Castro (1965)*

Fonte: fotografia às pág.66/7 do livro "Antologia da Poesia Concreta em Portugal" José Alberto Marques e E.M. de Melo e Castro (1973)

Fig.17a

**Joan Brossa**

Fonte: 4.bp.blogspot.com/-5jn3ScR\_R2w/VVkr10QEgWI/AAAAAAAAACV4/JZ-jgnGbS93w/s1600/brossa-maior.jpg

Fig.17b

**"La cinta"**

*Joan Brossa (1989)*

Fonte: gallerimda.com/wp-content/uploads/2012/04/Brossa-ZB4051.jpg

Fig.17c

**"Contes"**

*Joan Brossa (1986)*

Fonte: 96milmotsmes.files.wordpress.com/2015/02/contes1986.jpg

Fig.18

**"Teddy Bear Blood Bag"**

*Dunne & Raby (2009)*

Fonte: www.dunneandraby.co.uk/content/projects/512/0

Fig.19

**Ray Gun Spreads**

*David Carson*

Fonte: ncssebluff.wordpress.com/author/ncssebluff/page/6/

Fig.20

**Graphic Object**

*Mira Schendel (1967)*

Fonte: www.abstractcritical.com/wp-content/uploads/2013/10/Schendel\_T2001\_95\_CGR.jpg

Fig.21

**"Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard"**

*Stéphane Mallarmé (1897)*

Fonte: 8z4.net/images/un-coup-de-dés/8.html

Fig.22a

**"Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard" (processo)**

*Marcel Broodthaers (1969)*

Fonte: s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/09/02/cb/0902cb83178867d-651feddd2ce50e7d9.jpg

Fig.22b

**"Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard"**

*(prefácio)*

*Stéphane Mallarmé (1897)*

Fonte: www.dreweatts.com/media/dreweatts/inventor-y/4/6/2/462665-41\_a.jpg

Fig.23a&b

**"Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard"**

*Marcel Broodthaers (1969)*

Fonte: www.moma.org/collection/works/146983

Fig.24

**"Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard"**

*Michalis Pichler (2008/9)*

Fonte: www.centerforbookarts.dreamhosters.com/media/cba/images/3/4/33191\_ca\_object\_representations\_media\_3416\_medium.jpg



Fig.25

**"Il Pleut"**

Guillaume Apollinaire (1914)

Fonte: Digitalização ao artigo "Visilegibilidade em quatros traduções do poema "Il Pleut" de Apollinaire" de Álvaro Faleiros da Universidade de São Paulo

Fig.26

**"Llueve"**

J. Ignacio Velázquez (1997)

Fig.27

**"It's Raining"**

Oliver Bernard (1965)

Fonte: Digitalização ao artigo "Visilegibilidade em quatros traduções do poema "Il Pleut" de Apollinaire" de Álvaro Faleiros da Universidade de São Paulo

Fig.27/1

**"Il Pleut"**

Judy Scoggins (2013)

Fonte: cargocollective.com/jscoggins/Il-Pleut

Fig.28

**Revista Presença**

Fonte: fotografia à Edição Facsimilada Compactada da Presença, Tomo III (1993)

Fig.29

**Edição Facsimilada Compactada da Presença, Tomo III**  
(capa)

Fig.30

**"Elegia"**

Tomaz Kim (Paris, 37)

Fonte: fotografias da Edição Facsimilada Compactada da Presença, Tomo III (1993)

Fig.31

**"Ainda que..."**

Jaime Salazar Sampaio (1954)

Fonte: fotografia à pág.76 do livro "Antologia da Poesia Concreta em Portugal" José Alberto Marques e E.M. de Melo e Castro (1973)

Fig.33

**"Introduction/Inscription"**

Anne Burdick (1996)

Emigré 36

Fig.34a&b

**"Introduction/Inscription" (pormenores)**

Anne Burdick (1996)

Emigré 36

Fonte: fotografia às pág.126/7 do livro "Experimental Layout" de Ian Noble e Russell Bestley (2001)

Fig.35

**"Dumb"**

Stephen Coates (1996)

Eye Magazine nº2

Fonte: fotografia à pág.107 do livro "Experimental Layout" de Ian Noble e Russell Bestley (2001)

Fig.36

**"Dumb" (pormenor)**

Stephen Coates (1996)

Eye Magazine nº2

Fonte: fotografia à pág.107 do livro "Experimental Layout" de Ian Noble e Russell Bestley (2001)

Fig.37a&b

***“Light, Mortality, History”***

Anne Burdick e Jennifer Lee Eye (1999)

Fonte: fotografia às pág.144/5 do livro “Experimental Layout” de Ian Noble e Russell Bestley (2001)

Fig.38a

***Stealing Beauty exhibition catalogue***

Graphic Thought Facility (1999)

Fonte: [www.graphicthoughtfacility.com/ica-stealing-beauty-exhibition/](http://www.graphicthoughtfacility.com/ica-stealing-beauty-exhibition/)

Fig.38b&c

***Stealing Beauty exhibition catalogue***

Graphic Thought Facility (1999)

Fonte: [www.graphicthoughtfacility.com/ica-stealing-beauty-exhibition/](http://www.graphicthoughtfacility.com/ica-stealing-beauty-exhibition/)

Fig.39a&b

***“Presságio, F.Pessoa”***

Bruno Tomé (2014)

Fonte: [www.behance.net/gallery/20509347/Fernando-Pessoa-Pressagio](http://www.behance.net/gallery/20509347/Fernando-Pessoa-Pressagio)

Fig.39c&d

***“Presságio, F.Pessoa”***

Bruno Tomé (2014)

Fonte: [www.behance.net/gallery/20509347/Fernando-Pessoa-Pressagio](http://www.behance.net/gallery/20509347/Fernando-Pessoa-Pressagio)

Fig.40a&b

***“Cassandra”***

Atelier D’Alves (2014)

Fonte: [atelierdalves.com/cassandra/](http://atelierdalves.com/cassandra/)

Fig.40c&d

***“Cassandra”***

Atelier D’Alves (2014)

Fonte: [atelierdalves.com/cassandra/](http://atelierdalves.com/cassandra/)

Fig.41

***Art and Architecture Manifesto***

Pentagram (1989)

Fonte: [www.pinterest.com/pin/360076932678833287/](http://www.pinterest.com/pin/360076932678833287/)

Fig.42a

***“Pêndulo”***

E.M. de Melo e Castro (1962)

Fig.42b

***“Construir o objecto”***

Silvestre Pestana (1969)

Fonte: fotografia a pág.55 e 144 do livro “Antologia da Poesia Concreta em Portugal” José Alberto Marques e E.M. de Melo e Castro (1973)

Fig.43a&b

***“Glas”***

Jacques Derrida (1974)

Fonte: [www.monsterkamer.nl/files/2011/01/monsterkamer\\_011.jpg](http://www.monsterkamer.nl/files/2011/01/monsterkamer_011.jpg) ; nesp.nerdc.ufl.edu/~mroga/decon2.gif

Fig.44

***Saltério de São Bruno, Salmo 6***

(1494)

Fonte: [sinsemia.files.wordpress.com/2010/11/000321.jpg](http://sinsemia.files.wordpress.com/2010/11/000321.jpg)

Fig.45a&b

***Edição: French Currents of the Letter***

Katherine McCoy (1978)

Jornal Visible Language

Fonte: [salfordtypefoundry.co.uk/essay/is-deconstruction-within typography-relevant-in-the-21st-century/](http://salfordtypefoundry.co.uk/essay/is-deconstruction-within typography-relevant-in-the-21st-century/)

Fig.46

**Cranbrook: The New Discourse**  
(1990)

Fonte: jamesbrook.files.wordpress.com/2010/12/cranbrook.jpg

Fig.47

**Stealing Beauty exhibition catalogue**  
**Graphic Thought Facility (1999)**

Fonte: www.graphicthoughtfacility.com/ica-stealing-beauty-exhibition/

Fig.48

**Cranbrook: The New Discourse**  
**Katherine McCoy e Michael McCoy (1990)**

Fonte: 40.media.tumblr.com/ca54ee89b5c02eb97d4982634031861e/tumblr\_min001ej421qac0gzol\_1280.jpg

Fig.49

**Typography as Discourse**  
**Allen Hori (1989)**

Fonte: www.eyemagazine.com/opinion/article/absolutely-the-worst

Fig.50

**Cranbrook (cartaz)**  
**Katherine McCoy (1989)**

Fonte: classconnection.s3.amazonaws.com/333/flashcards/2994333/png/untitled1366934664437.png

Fig.51

**Clubbing - Casa da Música**

Sara Westermann

Fonte: didsign.wordpress.com/2013/02/15/sara-westermann/

Fig.52a

**À Volta do Barroco - Casa da Música**

Sara Westermann (2011)

Fig.52b

**Clubbing & À Volta do Barroco - Casa da Música**

Sara Westermann (2011)

Fonte: www.behance.net/gallery/5062773/A-Volta-do-Barroco

Fig.53

**Séries Piano - Casa da Música**

Sara Westermann (2014)

Fonte: www.behance.net/gallery/15358221/Piano-Series

Fig.53

**Inscrições Romanas na Coluna de Trajano**  
(113)

Fonte: d262ilb51hltx0.cloudfront.net/max/800/1\*KKEMyIN7b9DvH\_jbs3m-rQQ.jpeg

Fig.54

**"Imant"**

Joan Brossa

Fonte: designerdaily.files.wordpress.com/2009/11/imant.jpg

Fig.55

**"Guernica"**

Pablo Picasso (1937)

Fonte: www.pablocassio.org/guernica.jsp

Fig.56

**"From A to Z"**

Johanna Drucker (1977)

Fonte: ampersand.gseis.ucla.edu/media/AtoZpage.jpg

Fig.57a

**Caricatura de Fernando Pessoa**

**Almada Negreiros**

Fonte: [mir-s3-cdn-cf.behance.net/project\\_modules/disp/af5e7c25532019.56346cd76e7c2.jpg](https://mir-s3-cdn-cf.behance.net/project_modules/disp/af5e7c25532019.56346cd76e7c2.jpg)

Fig.57b

**Revista Bravo!**

**Indio San (Abril, 2015)**

Fonte: [indiosan.com/filter/indio-san/FERNANDO-PESSOA](http://indiosan.com/filter/indio-san/FERNANDO-PESSOA)

Fig.57c

**Retrato de Fernando Pessoa**

**Almada Negreiros (1964)**

Fonte: [upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/d/d0/Almada\\_Negreiros,\\_Retrato\\_de\\_Fernando\\_Pessoa,\\_1964.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/d/d0/Almada_Negreiros,_Retrato_de_Fernando_Pessoa,_1964.jpg)

Fig.58a

**Manuscrito “O Guardador de Rebanhos”**

Fonte: [casafernandopessoa.cm-lisboa.pt](http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt)

Fig.58b

**O oitavo poema de “O Guardador de Rebanhos” escrito à máquina**

Fonte: [casafernandopessoa.cm-lisboa.pt](http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt)

Fig.58c

**Captura de ecrã após cópia directa do poema para o bloco de notas**

Fig.58d

**“O Guardador de Rebanhos”**

**Fernando Pessoa - Obra Poética e em Prosa Volume I (1986)**

Fonte: fotografia ao livro Fernando Pessoa - Obra Poética e em Prosa Volume I

Fig.59

**Primeira abordagem projectual**

Fotografia

Fig.60a&b

**Dualidade de visões relativamente ao poema: a leveza e a obscuridade**

Fotografia

Fig.61

**O diário gráfico que acompanha não só a nossa vida, mas também que se torna um pouco de nós e portanto, transporta todos os mais pequenos pormenores desta viagem**

**pormenores gráficos ligados a uma relação intensa entre o indivíduo e o uso do artefacto**

Fotografia

Fig.62a

**Experimentações plásticas**

Digitalização

Fig.62b

**Procura da linguagem visual**

Desenho / Digitalização

Fig.63

**Capa da maquete**

Fotografia

Fig.64

**Maquete de preto sobre preto**

Fotografia

Fig.65

**Maquete preto sobre preto**

Fotografia

Fig.66a

**Resultado final da abordagem a Alberto Caeiro**

Fotografia

Fig.66b

**Resultado final da abordagem a Alberto Caeiro**

**pormenor da folha de papel vegetal cortada**

Fotografia

Fig.67a

**Resultado final da abordagem a Álvaro de Campos**

**(capa)**

Fotografia

Fig.67b

**Resultado final da abordagem a Álvaro de Campos**

**(pormenor)**

Fotografia

Fig.68

**Resultado final da abordagem a Alberto Caeiro**

**inserido no artefacto "Fernando Pessoa elevado a três"**

Fotografia

Fig.69a&b

**Publicação da VI Bienal de Istambul**

**Gulizar Cepoglu (2000)**

Fonte: fotografia às pág.130/1 do livro "Experimental Layout" de Ian Noble e Russell Bestley (2001)

Fig.70a

**"Die-Cut Plug Wiring Diagram Book"**

**Mark Pawson (1999)**

Fig.70b

**"Mark's Little Book About Kinder Eggs."**

**Mark Pawson (1999)**

Fonte: fotografia às pág.42 e 46 do livro "Experimental Layout" de Ian Noble e Russell Bestley (2001)

Fig.71

**"Obfuscant"**

**The Royal Studio (2015)**

Fonte: [www.behance.net/gallery/24130085/Obfuscant](http://www.behance.net/gallery/24130085/Obfuscant)